



Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Centro de Filosofia e Ciências Humanas - CFCH

Escola de Comunicação - ECO

**CINEMA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL:
VARIAÇÕES SOBRE UMA RELAÇÃO TENSA**

Julia Lemos Lima

Rio de Janeiro

2006

Julia Lemos Lima

**CINEMA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL: VARIAÇÕES
SOBRE UMA RELAÇÃO TENSA**

**Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Escola de Comunicação da Universidade Federal
do Rio de Janeiro como requisito parcial à
obtenção do grau de Bacharel em Comunicação
Social, habilitação em Jornalismo.**

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro

Rio de Janeiro

2006

Lima, Julia Lemos.

Cinema e transformação social: variações sobre uma relação tensa / Julia Lemos Lima. Rio de Janeiro, 2006.

83 f.

Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2006.

Orientadora: Ana Paula Goulart Ribeiro

1. Cinema. 2. Transformação Social. 3. Indústria Cultural. 4. Política.
I. Ribeiro, Ana Paula Goulart (Orient.) II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação III. Título

Julia Lemos Lima

CINEMA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL: VARIAÇÕES SOBRE UMA RELAÇÃO TENSA

Trabalho de conclusão de curso submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Aprovada em

Profa. Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro, ECO/UFRJ - Orientadora

Profa. Dra. Consuelo Lins, ECO/UFRJ

Prof. Dr. Maurício Lissovsky, ECO/UFRJ

Rio de Janeiro

2006

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, meu pai e minha irmã, por serem
o começo de tudo

A Pedro Lima, frankfurtiano convicto, por
sempre me estimular a pensar criticamente e
pelas revisões em busca da melhor forma.

À Ana Paula Goulart, por me orientar em meio
a tantos outros desafios de sua vida

Aos meus amigos, por me ajudarem das mais
diferentes maneiras, com livros, sugestões ou,
simplesmente, com paciência

A Luiz Carlos do Rêgo Lima, pela
generosidade e pelos livros, sem os quais esse
trabalho não seria feito

A todos aqueles que contribuíram para a
minha formação

Seguindo um velho hábito a atitude crítica é vista como uma atitude negativa. Para muitos a atitude crítica é considerada a diferença entre a atitude científica e a artística. Não conseguem pensar o prazer da arte com as contradições e distanciamentos. Naturalmente também existe um grau mais desenvolvido na apreciação comum da arte, que aprecia criticamente, mas a crítica somente atinge as características artísticas; em oposição a isto é algo completamente diferente quando se deve observar criticamente, contraditoriamente, distanciadamente, o próprio mundo e não a representação artística do mundo

Para introduzir esta atitude crítica na arte sem dúvida precisamos mostrar a parte positiva do momento negativo que certamente está presente: esta crítica do mundo é uma crítica ativa, atuante e positiva. Criticar o caminho que o rio corre significa melhorá-lo e corrigi-lo. A crítica da sociedade é a revolução, e isto é uma crítica executiva levada até o fim. Uma atitude crítica desta espécie é um momento de produtividade, e como tal dá um prazer intenso, e se nós chamamos as operações que melhoram a vida das pessoas artes no uso simples da língua, por que deve então a arte por seu lado se distanciar destas artes?

Bertolt Brecht

RESUMO

LIMA, Julia Lemos. **Cinema e transformação social**: variações sobre uma relação tensa. Rio de Janeiro, 2006. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, 83 p.

O estudo aborda a relação entre arte e política no cinema. Primeiramente, tratamos do debate acerca da consolidação do cinema como meio de comunicação de massa. Nesse sentido, analisamos as teorias de Walter Benjamin e Theodor Adorno, eminentes pensadores da Escola de Frankfurt, em suas concepções divergentes e complementares a respeito das potencialidades da linguagem artística cinematográfica e de sua relação com a ordem social. A partir dessa delimitação conceitual, recuperamos alguns exemplares brasileiros de movimentos cinematográficos que representaram um projeto artístico engajado e transformador: a produção dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes e as criações do Cinema Novo na década de 1960. Numa terceira e última parte, esse estudo se volta para o cinema brasileiro contemporâneo, tomando algumas obras do documentarista Eduardo Coutinho como formas singulares em que a relação entre arte e política é problematizada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 – O CINEMA E O PENSAMENTO CRÍTICO DA CULTURA.....	5
1.1 – Cinema: uma invenção moderna.....	5
1.2 – Walter Benjamin: o filme como criação da coletividade.....	8
1.3 – Theodor Adorno: o cinema e a mistificação das massas.....	14
1.4 – Benjamin e Adorno: confrontos e complementaridades.....	20
2 – BRASIL: IDEAIS DE UMA ARTE ENGAJADA.....	24
2.1 – Arte e política no contexto social brasileiro.....	24
2.2 – Os CPCs da UNE – a arte para o povo.....	28
2.3 – Cinema Novo – uma outra forma de arte engajada	37
3 – NOVAS (E TENSAS) RELAÇÕES: CINEMA E POLÍTICA NA ATUALIDADE.....	45
3.1 – Intelectuais e arte política na contemporaneidade.....	45
3.2 – O cinema ainda pode – ou quer – ser político?.....	54
3.3 – O cinema de Eduardo Coutinho: para um novo discurso político.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
BIBLIOGRAFIA.....	73
OUTRAS FONTES.....	76

INTRODUÇÃO

Num depoimento sobre o filme *Cabra marcado para morrer* (1984), o documentarista Eduardo Coutinho chama atenção para um aspecto perigoso próprio dos filmes que tratam de temas políticos: o triunfalismo. “Esse troço é essencial: evitar todas as formas de resolver a sociedade com os filmes. O cinema não vai resolver o social.” O cineasta está usando como exemplo o documentário que, na sua visão, não resolveu a vida dos personagens retratados. A frase do documentarista pode parecer um pouco árdua. No entanto, ela sintetiza a tensão existente na relação entre esses dois elementos: arte e política.

O objetivo desse trabalho é estudar como o cinema, inserido na lógica industrial, foi interpretado, em alguns momentos específicos, como meio de transformação da ordem social. Recuperando o debate que inaugurou a consolidação dessa forma de arte como produção cultural de grande alcance, queremos problematizar algumas iniciativas de se fazer cinema engajado. E com isso, estudar suas manifestações no Brasil em dois momentos principais: a década de 1960 e a atualidade.¹

Esta questão ganha importância ao pensarmos no papel desempenhado pelo cinema em movimentos políticos de esquerda. A revolução dos temas e linguagens muitas vezes significou a tentativa de se produzir uma revolução social, o que conferiu aos filmes um lugar de destaque na criação artística engajada. No Brasil, ponto central de nossa análise, o cinema foi pensado como meio de reflexão política, particularmente num momento histórico em que eram muitas as esperanças depositadas no seu potencial modificador. Neste contexto, surgiram produções marcantes da cinematografia nacional que influenciaram sobremaneira, seja num sentido de afastamento ou de aproximação, os filmes da atualidade.

A relevância do tema também fica clara ao observarmos o deslocamento que a arte política sofreu na época em que vivemos. As obras engajadas perderam força numa contemporaneidade caracterizada pelo esvaziamento das utopias. Elas não ocupam mais o lugar central que tinham na década de 1960. Nesse sentido, é essencial questionar como o cinema político se recoloca no presente para compreendermos de que modo as novas formas de luta política se dão no campo artístico.

¹ No trabalho, consideramos como atualidade o período que se inicia na década de 1980 e segue até os dias de hoje.

Para começar a refletir sobre as relações entre cinema e política, voltamos a um ponto crucial na história dos estudos de cultura. No primeiro capítulo, recuperamos as teorias de Walter Benjamin e Theodor Adorno, eminentes integrantes da Escola de Frankfurt, com suas avaliações sobre a nova forma de arte que se consolidava como meio de comunicação de massa. Os teóricos possuem visões que se tocam e se afastam sobre o tema. Adorno vê no cinema mais um representante da indústria cultural – conceito apresentado por ele e por Max Horkheimer - e, por isso, grande responsável pelo aprofundamento da dominação social empreendida pela cultura produzida para o mercado. Benjamin encara o cinema como um exemplo das inovações trazidas pela reprodutibilidade técnica e consegue identificar, apesar de partilhar da mesma Teoria Crítica frankfurtiana, um espaço de potencialidades. Ele enxerga uma possibilidade criativa para o uso da técnica, a fim de que esta não leve à barbárie – como assevera Adorno - mas a uma criação artística transformadora.

Mesmo discordando em muitos aspectos, os dois autores reconhecem a necessidade de se problematizar o papel da cultura na lógica do ordenamento social e a sua contribuição para modificações ou permanências. Sendo assim, suas teorizações podem ser consideradas complementares. Unindo a incisiva crítica de Adorno ao relativismo de Benjamin é possível abrir caminhos para compreendermos a complexidade que marca a produção artística na sociedade capitalista.

Os conceitos discutidos nesse momento vão fundamentar as questões levantadas pelo próximo capítulo. A partir deles, a proposta é observar como movimentos cinematográficos pensaram e empreenderam o engajamento. Para tal, a segunda parte desse estudo foca esse tema tão extenso na produção brasileira dos anos de 1960. Tal escolha pode ser justificada pelo período de ebulição político-cultural que se vivia no país e pelo imperativo de intervenção social que marcava a criação de determinados grupos.

Autores como Heloísa Buarque de Hollanda e Marcelo Ridenti nos auxiliam a compreender esse momento e a identificar a presença de um romantismo nos projetos de resgate do ideal nacional-popular dos intelectuais de esquerda. O modelo de cinema político defendido pelos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE) e o engajamento diferenciado posto em prática pelo Cinema Novo nos leva a questionar o papel do intelectual como porta-voz do povo, personagem que se configura aí como protagonista da arte que se pretendia política.

A redemocratização do país veio acompanhada por um enfraquecimento das organizações de esquerda, seja pela desestruturação, consequência da perseguição da ditadura, seja pela difusão de um pensamento hegemônico a partir do colapso do socialismo real. Como já citado, a atualidade é marcada por uma desilusão política que acaba por desestimular os movimentos de contestação da ordem social nos moldes tradicionais. Muitos intelectuais ligados à luta política se integram à indústria cultural, sem necessariamente deixar suas convicções pessoais de lado. Esta nova realidade representa ainda uma mudança importante nas formas de produção de uma arte de transformação.

Numa época em que a cultura se consolida como principal representante da sociedade de consumo, o engajamento não mais se encaixa nos moldes objetivos anteriores e assume uma postura de maior problematização da realidade e dos próprios meios de se fazer arte. A perda da força do projeto político-cultural anterior mudou o posicionamento da produção cultural questionadora da atualidade: ela não tem a pretensão de resolver a sociedade, mas apresenta reflexões importantes sobre os modos de representação de seus problemas.

A partir dessas considerações, o último capítulo aborda a questão da possibilidade de um cinema político hoje no Brasil, identificada na obra do cineasta Eduardo Coutinho. Ela apresenta uma postura política atualizada, que vê no respeito ao discurso do outro – um outro que normalmente não tem chance de se expressar nos grandes meios – a melhor maneira de falar do mundo conscientemente. Com as análises de Ismail Xavier e Consuelo Lins, destacamos três produções retiradas da filmografia do documentarista para refletir sobre o cinema brasileiro da atualidade: *Cabra marcado para morrer* (1984), *Babilônia 2000* (2001) e *Peões* (2004). Tais documentários foram escolhidos por abordarem de forma diferenciada temas presentes nos filmes da década de 1960 – os universos do camponês, do morador da favela e do operariado. Estudando-os, percebemos como estas temáticas são recolocadas de um modo inovador.

Analisar a inserção da criação cinematográfica no presente plano político é uma tarefa difícil, uma vez que é preciso refletir sobre um fenômeno que nos é contemporâneo. O distanciamento existente ao se estudar manifestações culturais no passado tem muitos aspectos positivos, pois permite que várias versões sejam produzidas sobre o assunto, isto é, possibilita a produção de um vasto campo de análise. No entanto, essa dificuldade é compensada pela atualidade do tema. Discutir algumas formas de reposicionamento do cinema no âmbito

político é urgente para retomarmos a reflexão sobre esse papel tão importante da arte. Reconhecer que a arte, mais especificamente o cinema, contribui para a construção do ordenamento social, não apenas enquanto instância superestrutural condicionada, é o ponto de partida desse trabalho. Ele se estende por todos os capítulos, destacando a maneira como essa contribuição era vista num momento do passado e como ela é interpretada agora.

A intenção aqui não é desvendar a complexa relação entre cinema e política. Pelo contrário, o trabalho pretende sublinhar essa questão, atraente precisamente por ser, sob muitos aspectos, insolúvel. Também não queremos medir a eficácia de produções que se pretendem engajadas. Precisar isso é muito difícil e não promoveria, dentro da nossa visão, uma discussão interessante.

Para o estudo, o importante é pensar como diversos movimentos artísticos brasileiros deram as suas soluções, mesmo que temporárias e questionáveis, para um problema que se impõe até os dias de hoje: Como o cinema pode intervir na sociedade? Alguns acreditavam na capacidade da arte agir diretamente sobre o social e queriam fazer, com seus filmes, verdadeiros instrumentos de mobilização. Outros desconfiavam dessa postura e preferiram um caminho de maior cautela. Recuperando a fala de Coutinho no início do texto, não queremos, assim como o cineasta, resolver e concluir um problema. Acreditamos que, através dos apontamentos feitos nas próximas páginas, podemos contribuir para a pesquisa em torno das diversas formas de atuação do cinema no terreno político.

1 - CINEMA E O PENSAMENTO CRÍTICO DA CULTURA

“O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.”

Walter Benjamin

Para iniciar uma reflexão sobre o cinema e seu uso como forma de arte com potencial político e emancipador, é preciso dar um passo atrás. Falar sobre o impacto que o surgimento e a consolidação dessa produção cultural como meio de comunicação de massa tiveram sobre a sociedade capitalista moderna. Não pretendemos fixar datas precisas ou nomes fundadores, já que são inúmeras as fontes. O cinema não apareceu numa data específica da história, mas foi se desenvolvendo através de um processo de elaboração do consumo da imagem em movimento.

Numa análise das conseqüências provocadas pela criação cinematográfica na sociedade, é crucial o estudo das teorias de Walter Benjamin e Theodor Adorno. Eles apresentam visões críticas, mesmo que diferenciadas, do uso do cinema no sistema capitalista.

1.1 – Cinema: uma invenção moderna

Quando o filme foi apresentado ao grande público, a reprodução da imagem não era propriamente uma novidade. A fotografia já havia surgido e muitas pesquisas eram feitas em torno da possibilidade de reproduzir seqüências de ações. Inicialmente, a principal atração era essa: ver como os movimentos humanos se desenrolavam frente à câmera. Por isso, podemos dizer que o cinema começou como um teatro filmado e procurava recuperar os temas comuns do cotidiano da diversão popular: encenações simples do teatro de variedades, danças e atividades circenses filmadas numa tomada única, normalmente em estúdios. Estes filmes não narram uma história, mas mostram ações atrativas. O que mais tarde ficaria conhecido como *cinema das atrações*, termo utilizado por Tom Gunning.

Nesse processo de criação, não podemos deixar de citar os nomes de Thomas Edison e dos irmãos Louis e Auguste Lumière. O primeiro foi responsável pela introdução do

quinetoscópio, máquina de projeção individual de filmes precursora da exibição coletiva inaugurada pelos franceses. Os Lumière empreenderam uma importante elaboração da linguagem cinematográfica. Usavam o cinematógrafo, uma câmera mais leve movida à manivela, que permitia uma liberdade maior na captação das imagens. O ambiente filmado não era mais o estúdio. Cenas da vida quotidiana marcadas pela preocupação de captar o “real”, ou o mais próximo dele, e de conferir a maior naturalidade possível ao objeto reproduzido. Nesse momento, o cinema tem um forte caráter de experimentação científica, apesar de já acenar para seu potencial comercial, com as primeiras sessões públicas pagas em Paris, no ano de 1895, realizadas pelos irmãos franceses.

Dentro desse cinema, também havia espaço para as chamadas *atualidades*, isto é, cenas de fatos do dia-a-dia, muitas vezes de interesse jornalístico, que representavam a correria da vida moderna – esta também uma novidade para a sociedade, a qual ela precisava se adaptar. Silvio Da-Rin, no livro *Espelho partido, tradição e transformação no documentário* (2004), define o termo:

Freqüentemente, o termo atualidades é empregado como sinônimo de “documentário” dos primórdios do cinema, por oposição às “ficções” daquele período. Esta concepção, além de superficial, encobre o significado mais amplo das atualidades, no contexto do florescimento de uma sociedade de massa, período de intensa urbanização, mecanização e aceleração da chamada vida moderna. Ao surgir, o cinema veio ao mesmo tempo revelar e possibilitar uma nova percepção daquele mundo agitado, articulando-se com as notícias, os relatos e as fabulações que circulavam em outros meios de comunicação e informação. (DA-RIN, 2004: 31)

O interesse do público, que via no cinema um meio de comunicação próprio para uma nova compreensão das mudanças nas forças produtivas e, conseqüentemente, no cotidiano da sociedade, garantiu a expansão da nova atração pelo mundo. E foi nos Estados Unidos que ela conseguiu se estabelecer dentro de uma indústria cinematográfica, acompanhada do rápido desenvolvimento de técnicas mais aprimoradas de captação, edição e projeção de imagens. Os filmes tornam-se mais longos, com diversos planos e enredos mais complexos. Abrem-se oportunidades artísticas e a linguagem narrativa clássica começa a se configurar como a principal maneira de se fazer cinema, criando o ilusionismo cinematográfico. As cenas passam a se organizar de forma linear, com cortes mais suaves primando pela continuidade. O espectador se desloca da realidade e se insere no tempo e espaço do que é contado.

O mercado para o cinema começa a se configurar e ele se torna “uma diversão de massa de escala planetária.” (DA-RIN, 2004:39) As atualidades também se encaixam no formato comercial e são exibidas entre os filmes de longa-metragem. Esse novo produto – o cinejornal – continuava a exibir as atrações do cotidiano.

Com essa pequena descrição, mais do que relatar como o cinema surgiu, suas diferentes linguagens e propostas artísticas, pretendemos caracterizá-lo como um fenômeno típico da vida moderna. Situa-lo num conjunto mais amplo de transformações políticas, econômicas, sociais e culturais.

É importante perceber que o cinema se insere num contexto de modificações bruscas do modo de percepção e consumo de bens culturais. O desenvolvimento de novas tecnologias, principalmente as que permitem a reprodutibilidade em larga escala, foram decisivas para compor novas formas de relações sociais. O texto de Miriam Bratu Hansen, que faz parte do livro *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004), dá uma idéia do que se passou nesse momento:

Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamento até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz – e , por conseqüência, também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas – de sensações, tendências e estilos. (HANSEN, 2004:406)

A partir daí, nosso primeiro objetivo é pensar como essa nova maneira de se fazer arte foi refletida por pensadores de cultura, mais especificamente como a cristalização do cinema como meio de consumo de massa de alcance mundial abalou as formas de se produzir e perceber arte e cultura. Para tal, como já foi dito, abordaremos as teorias de Theodor Adorno e Walter Benjamin, importantes por apresentarem, ao mesmo tempo, visões que se aproximam e se distanciam. Eles foram dois dos principais autores que se propuseram a pensar o cinema no momento de sua afirmação dentro de uma lógica industrial, assumindo todos os riscos de se comentar um fenômeno tão recente para eles. Assim, o cinema, arte comercial, já se inaugura frente a um debate.

Nesse sentido, a proposta é destacar as possibilidades ou impossibilidades que Benjamin e Adorno encontraram no cinema. Como eles perceberam as influências dos filmes

sobre a sociedade, mais propriamente, sobre as relações de poder, ou seja, a política. E com isso, finalmente, trazer para o centro da discussão a forma como essa produção cultural foi encarada, em alguns momentos, como um instrumento de transformação ou manutenção da ordem social.

1.2 – Walter Benjamin : o filme como criação da coletividade

“A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin.”

Walter Benjamin

Antes de falar diretamente sobre a teoria de Walter Benjamin que será usada como base deste trabalho – desenvolvida no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* - é importante situar este autor dentro do contexto de produção teórica do qual ele fez parte. Benjamin foi membro da Escola de Frankfurt, criada em 1923 por intelectuais alemães de esquerda. Os teóricos da Escola desenvolveram uma teoria questionadora do capitalismo moderno, que pode ser caracterizada como uma crítica ao Iluminismo, à crença de que o progresso científico e racional levaria a uma maior liberdade humana. A Teoria Crítica questiona a razão instrumental, ou seja, o uso da razão unicamente para o progresso técnico que controlaria a natureza numa promessa de construir uma sociedade mais justa e igualitária. Os frankfurtianos observaram que essa profecia não se realizou, pelo contrário, a instrumentalização do pensamento racional não era usada para refletir o mundo e sim para legitimar as relações produtivas e a dominação.

A crítica ao economicismo confere um lugar central à cultura no papel de manter a ordem capitalista. Para os teóricos da escola, esse importante elemento de condicionamento social não foi devidamente considerado pelo pensamento marxista. Sendo assim, mesmo se identificando com os postulados da teoria de Marx – pois reconhecem a dominação estabelecida, a divisão da sociedade em classes e a necessidade de uma transformação das estruturas existentes – esses intelectuais perceberam um aprofundamento do capitalismo através da produção cultural para as massas. A possibilidade de uma verdadeira mudança no

status-quo torna-se cada vez mais improvável, uma vez que a estrutura de dominação soube encobrir suas engrenagens funcionais muito bem. A revolução, aos olhos dos frankfurtianos, foi esmagada por uma forma de alienação ainda mais perversa do que as relações produtivas: a cultura, um “cimento” social.

O pessimismo característico da Teoria Crítica deve ser interpretado dentro do contexto histórico no qual os intelectuais da Escola viviam. Judeus e comunistas que estavam na Alemanha nazista, eles presenciaram diretamente como o desenvolvimento tecnológico realmente havia resultado na barbárie, seja na irracionalidade da guerra, seja no “transe” das massas que eram condicionadas pelos meios de comunicação, mais especificamente, o cinema de propaganda nazista.

Para fugir do nazismo, alguns frankfurtianos foram para os Estados Unidos, o símbolo máximo da liberdade capitalista. No entanto, encontraram lá uma outra forma de sujeição: o mercado. A produção e o consumo padronizado em grandes proporções pareciam confirmar a impossibilidade de uma ação transformadora no momento presente. Num país onde não existiam perseguições religiosas, étnicas, guerras nem ditaduras, a população era igualmente controlada, na interpretação dos teóricos, pela produção da chamada indústria cultural, conceito que será trabalhado mais à frente. Walter Benjamin não chega a ir para os Estados Unidos. Ele foi preso na fronteira da Espanha quando fugia da França na tentativa de seguir viagem para o continente americano. Ameaçado de deportação, o que, para ele, significaria o campo de concentração e a morte, suicidou-se em 27 de setembro de 1940.

O pensador de foi um dos formuladores da Teoria Crítica e questionava o ideal de progresso legitimado pelo capitalismo moderno. No entanto, conseguia enxergar ambigüidades dentro do desenvolvimento das técnicas por achar que estas poderiam carregar um potencial modificador, mesmo que ainda inexplorado pela ordem existente. Em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o autor revela certo entusiasmo com as inovações da tecnologia e as possibilidades abertas para a fruição da arte no primeiro quarto do século XX.

Para o autor alemão, a reprodutibilidade técnica aproxima a obra de arte do indivíduo ao mesmo tempo em que a retira da esfera da autenticidade. Neste sentido, Benjamin desenvolve o conceito de perda da aura, ou seja, a perda daquilo que insere qualquer produção artística numa tradição, numa história que pertence somente a ela. Perde-se o “aqui e agora”

da obra de arte, sua existência única marcada por transformações temporais que não podem ser reproduzidas ou destacadas do original. Walter Benjamin vê na destruição da aura um potencial político, pois acredita que este processo está intimamente relacionado com os movimentos de massa.

A criação artística se vê pressionada pelo desenvolvimento das forças produtivas. Precisa acompanhar essa evolução e, com isso, passa a desempenhar uma nova função na sociedade. O que antes tinha uma existência ritualística, a serviço do culto - seja mágico ou religioso – ou que tinha um aproveitamento meramente contemplativo, agora se emancipa podendo desempenhar um papel político.

O autor identifica uma importante modificação nas formas de se pensar e perceber a arte. Ele acredita que as produções artísticas devem ser elaboradas a partir da possibilidade da reprodução técnica, isto é, devem ter na reprodutibilidade uma condição de existência: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade, e portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.” (BENJAMIN, 1996:180) Este interesse pela reprodutibilidade e suas potencialidades políticas leva Benjamin a encarar o cinema como o principal representante do novo papel da arte na sociedade da técnica.

A obra cinematográfica é essencialmente reprodutível. Sua existência só faz sentido com o uso da técnica para reproduzi-la para grandes públicos. A idéia de um filme se apresentar somente na sua forma original é absurda. A sua produção é muito cara, e por isso, precisa ser paga através da difusão em massa. O filme só faz sentido se exposto, o que representa uma transformação no valor da arte e indica sua refuncionalização. A obra não precisa mais ficar escondida numa sala de museu ou no altar de uma igreja, mas deve ser vista por todos, pelo maior número possível de pessoas.

Para Benjamin, essas características particulares do cinema lhe conferem um potencial revolucionário. Seu alcance é ilimitado. Ao mesmo tempo que aproxima a arte de milhares de pessoas que antes não tinham acesso a ela, o filme muda também a recepção, o comportamento da massa frente à obra. Fruição e crítica se unem pela primeira vez: o público aprecia uma produção artística, mas também reflete sobre o que está vendo. Isso só é possível quando a arte aumenta seu valor de exposição, quando mais pessoas podem vê-la. Neste sentido, o autor afirma que quantidade vira qualidade: a obra ganha valor na medida em que passa a ser amplamente exposta. Diferentemente da pintura, por exemplo, que por sua natureza

só pode ser contemplada por um número reduzido de indivíduos - uma forma de arte que se fecha no seu valor de culto - agora a arte se baseia numa recepção divertida e racional. A política passa a dar um sentido social ao que costumava ser só um objeto ritualístico.

Com isso, a discussão em torno do estatuto de arte do cinema é secundária para Benjamin. O importante é assinalar a alteração na própria natureza da arte, agora feita para a contemplação coletiva. O filme, segundo o autor, é o meio mais indicado para ajudar o homem na tarefa de apreender o novo mundo e, conseqüentemente, a nova arte, em meio às velozes mudanças trazidas pela tecnologia.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das enervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1996:174)

A avaliação de Benjamin sobre o cinema também leva em consideração uma relação que marca a sociedade capitalista: o homem e a máquina. Grande parte dos trabalhadores do início do século passado precisava encarar diariamente uma máquina para realizar as suas funções. Ou seja, na frente de um aparelho - assim como a câmera de filmar - milhares de pessoas perdiam a sua humanidade, alienavam-se. O cinema viria reverter essa situação.

O ator cinematográfico precisa enfrentar a câmera para realizar o seu trabalho todos os dias também. E o faz, de acordo com o autor, bravamente, pois sabe que em última instância sua relação é com a massa. Ele acaba por vingá-la ao “vencer” esse embate com a aparelhagem técnica e ao manter sua humanidade quando representado para milhares de pessoas. “Com a representação do homem pelo aparelho, a auto-alienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora.” (BENJAMIN, 1996:180)

Benjamin vai além ao afirmar que as possibilidades abertas pelo cinema permitem a todos que reivindiquem o direito de serem filmados. Todos podem, eventualmente, aparecer diante de uma câmera, e dá como exemplo desse novo potencial o cinema russo, que usa atores não profissionais e pessoas que representam a si mesmas em produções. O caráter de inclusão do cinema alcança proporções maiores. A partir dessa nova possibilidade, ele é uma arte para as massas que pode ser feita pelas próprias massas, uma “criação da coletividade”.

Ao descrevermos a visão de Benjamin sobre o cinema e seu potencial como uma forma artística de grande alcance e apelo ao público é impossível não considerar a distância existente entre a teoria do autor e a realidade da época em que ele escreveu seu texto. Benjamin também enxergava este vão entre o que acreditava ser a possibilidade do cinema e o que ele realmente era.

Para ele, o cinema só poderia assumir o seu verdadeiro caráter revolucionário quando se libertasse do domínio do capital, que o explora para guiar as massas e não para libertá-las.

Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado. (BENJAMIN, 1996:185)

Benjamin percebia as ambigüidades presentes na produção cultural para as massas, que mais tarde será chamada de Indústria Cultural por seus companheiros frankfurtianos. Por isso, observou que a tecnologia não necessariamente era usada para a criação transformadora. Ela poderia servir a um aprofundamento da alienação, ao “mascaramento” da realidade. O capitalismo, expresso na forma do fascismo, aproveitou o potencial cinematográfico e a sua identificação com o público para desvirtuar a relação entre arte e política. Segundo Benjamin, o cinema a serviço do fascismo contribuiu para a estetização da vida política. Basta lembrarmos dos filmes de propaganda nazista que idealizavam a figura do alemão e da própria Alemanha. A política, neste momento de cristalização dos regimes totalitários, começa a usar a imagem como sua arma. E quanto mais depurada esteticamente for essa imagem, menos conteúdo político ela terá. Tudo se transforma em uma encenação, uma busca incessante pelo melhor ângulo a ser captado pela câmera. No limite, a estetização da política levaria à guerra. E para Benjamin, foi exatamente isso que aconteceu. Sua experiência pessoal, ao ver as massas da Alemanha apoiando Hitler e fazendo parte de seus desfiles monumentais e estetizados, deu ao autor a prova de que sua teoria era aplicada à prática.

No entanto, apesar do cenário extremamente negativo em que vivia, Benjamin consegue vislumbrar duas alternativas: a primeira seria o refúgio na arte pela arte, ou seja, o fechamento cada vez maior da arte em si mesma numa postura cética. A segunda seria partir

das condições existentes para uma tentativa de engajamento, opção que atravessa seu pensamento. Ele propõe assim a politização da arte para combater a estetização da política.

Esta politização poderia passar pelo uso das novas tecnologias. No entanto, alguns comentadores da obra de Benjamin o criticam pois acreditam que ele confere uma importância exagerada à reprodutibilidade. A visão otimista do autor ao descrever as potencialidades da arte reproduzida tecnicamente marca vários pontos de sua argumentação no texto que usamos como base para o trabalho. Como vimos, isso representa uma ruptura histórica no modo de se fazer e perceber a arte, com conseqüências vitais para a vida política das massas.

De acordo com o teórico alemão Peter Bürger essa valorização da técnica carrega um problema. A transformação do caráter da arte não deve ser atribuída à tecnologia, mas sim aos produtores de arte da época. As formas como os artistas se apropriaram desta e a utilizaram em suas criações são determinantes nesse novo papel da produção artística descrito por Benjamin.

As inovações tecnológicas não podem, nem devem, se tornar independentes da vontade humana. São os homens que as produzem e as desenvolvem e, por isso, são responsáveis pelas conseqüências dessas ações. Ou seja, o potencial revolucionário da arte é criado pela mão do homem, e não pela máquina. Bürger atenta para o perigo escondido no raciocínio de Benjamin, e afirma que “Uma emancipação imposta pelo desenvolvimento natural seria o contrário da emancipação.” (BÜRGER, 1987:74)

Ao avaliar o caso específico do cinema, Bürger revela que a técnica influencia mais a distribuição e o efeito da obra do que a sua qualidade. Na verdade, as técnicas de difusão passam a determinar o modo de produção e submetem o conteúdo da obra aos interesses de mercado. Em vez de aumentar a possibilidade de todos terem acesso à arte e assim revolucionar a recepção, o cinema reduziria seu poder de modificação aos padrões da prática de consumo. Tal percepção retoma o que antes dissemos a partir de Bürger: as possibilidades inovadoras da técnica podem existir, mas elas só são verdadeiramente revolucionárias uma vez que o uso delas seja revolucionário.

Para o autor, arte e sociedade não podem ser separadas. Assim, mudanças no âmbito artístico, nas maneiras de produção e distribuição da arte são na verdade reflexos de modificações dentro da sociedade. O desenvolvimento da técnica ocorre em função do desenvolvimento da sociedade. É a última que determina o uso da primeira.

A crítica de Bürger faz sentido na medida em que o pensamento de Benjamin é repleto de ambigüidades, o que pode levar a interpretações imprecisas. No entanto, é necessário ressaltar que o frankfurtiano assume uma postura dialética, pois consegue reconhecer negatividades e positivities dentro do processo de reprodutibilidade técnica. Ele, mais do que ninguém, sabia como o capitalismo podia fazer uso dessas inovações para justificar as relações de poder existentes. Mas, diferentemente de seus outros colegas da Escola de Frankfurt, Benjamin conseguia ver que a produção cultural para massa - uma consequência do desenvolvimento dos meios produtivos - apresentava contradições assim como o sistema no qual ela estava inserida. Nessas brechas, o teórico enxergava novas potencialidades e propunha uma ação de engajamento.

Leandro Konder, em *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* (1988), aborda justamente esse aspecto da teoria benjaminiana. E com a ajuda da interpretação de Habermas sobre esta, diz:

O desaparecimento da aura pode ser um empobrecimento cultural se assumir a forma de uma “decomposição não dialética”, se não der lugar a expressões novas, se descambar para a banalidade pura e simples; e pode ser fecundo se não acarretar a destruição da “promessa messiânica da felicidade” e abrir caminhos para experiências protegidas e atualizadas pela consciência crítica. (KONDER, 1988:69)

Unindo o pensamento de Benjamin ao de Bürger, vemos que os dois não se distanciam tanto assim. Para que a arte, no caso o cinema, possa se transformar em agente de modificação, é preciso que haja uma combinação entre as novas técnicas de reprodutibilidade e uma ação da sociedade em direção à mudança. Ou seja, o cinema seria uma consequência da tomada de consciência, e não necessariamente seu ponto de partida.

1.3 – Theodor Adorno: o cinema e a mistificação das massas

“A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente.”

Theodor Adorno e Max Horkheimer

Como vimos, apesar de fazer parte da Escola de Frankfurt e de seguir a linha de crítica social das suas teorias, Walter Benjamin pode ser considerado um integrante mais à margem do grupo. Com uma visão diferenciada da cultura, ele apresenta um maior otimismo nas suas análises culturais, principalmente se comparadas às teorias de Theodor Adorno.

Adorno foi um dos principais formuladores do pensamento da Escola. Com seu discurso de ataque à produção cultural característica da época, ele auxiliou na construção de da Teoria Crítica ao capitalismo moderno. No livro *Dialética do Esclarecimento* (1985), que escreveu com Max Horkheimer, o teórico faz uma crítica ao que os autores chamam de Esclarecimento. Para Adorno e Horkheimer, este termo define a racionalização do mundo, ou seja, a evolução do conhecimento que resulta numa nova compreensão da realidade, através da ciência e da filosofia. Uma forma de apreender o que nos cerca sem recorrer aos mitos e dogmas religiosos. No entanto, eles apontam para uma nova mistificação, produzida pelo próprio Esclarecimento. A racionalidade passa a ter o poder de mito, e tudo que é explicado por ela tem o caráter de verdade natural e incontestável.

Neste livro, Adorno e Horkheimer formulam o conceito de indústria cultural como definidor do tipo de produção cultural que predomina na sociedade capitalista do século XX. Eles o caracterizam como o processo de padronização dos bens culturais oferecidos às massas. A criação da obra de arte rende-se à lógica do sistema social e torna-se parte de uma vasta linha de montagem. A arte perde, com isso, seu valor inovador e sua depuração estética. Ela é produzida com uma intenção: tornar-se objeto de consumo, mercadoria. O termo também vem substituir a denominação criada pelos funcionalistas norte-americanos – cultura de massa. Na interpretação dos teóricos, essa nomeação passaria a impressão de que a cultura é produzida diretamente pelas massas, e não para as massas.

De acordo com Adorno, a indústria cultural pretende assumir o papel da cultura popular, ou seja, fazer acreditar que seus produtos emanam da massa e representam seus costumes e suas vontades. No entanto, o que se vê é exatamente o contrário. Para o autor, tal indústria impõe gostos e valores, e transforma a ação de fruição cultural num simples ato de consumo. Este é um processo realizado de “cima para baixo”, isto é, forçado pelos detentores dos meios de produção. Eles desejam simular uma união entre as chamadas “arte superior” e “arte inferior” em detrimento de ambas. No final, o que é oferecido não é uma coisa nem

outra: um produto cultural que nada tem a ver com os costumes populares ou eruditos, mas que se disfarça de uma criação original das massas.

A padronização engendrada dentro desta lógica segue uma regra: os produtos devem variar sua estrutura sempre acerca de esquemas simplórios, reeditando fórmulas já conhecidas e bem-sucedidas e jamais trazendo um elemento novo às massas. Para conferir uma ilusão de diferenciação, estes produtos precisam se modificar apenas em certos detalhes, no entanto, sem comprometer a estrutura básica. Estas pequenas modificações não estabelecem uma relação orgânica com o todo, e podem ser retiradas e substituídas sem que ocorra perda do sentido principal. Mudanças circunstanciais, não substanciais, produzindo a “pseudo-individualização”.

Assim como qualquer outra mercadoria, os bens da indústria cultural têm como objetivo o lucro. Adorno destaca que, para tal, a indústria prima pelo efeito, ou seja, se antecipa à vontade dos consumidores – que é, na verdade, uma vontade inculcada – e produz mercadorias que visam ao maior aproveitamento possível, isto é, ao maior nível de consumo.

Através desta redução da arte a uma forma pré-concebida, é gerada uma “atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985:119). Não é exigido esforço intelectual para sua compreensão, já que se trata de um modelo fartamente difundido e aceito. As informações já se encontram “digeridas” pela sociedade, pois os produtos oferecidos a ela seguem o padrão industrial: são feitos em larga escala, com velocidade e seguem uma *standartização*.

Adorno defende que os consumidores não conseguem sair desta lógica pois são aviltados e limitados pela realidade de repetição de tarefas em seus trabalhos e, para relaxar e se divertir, precisam recorrer aos produtos da indústria cultural. Necessitam de estímulos que também sejam repetitivos, que não forcem suas mentes exauridas pelo esforço físico realizado no cumprimento de suas profissões: “A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985:128). Expande-se para o lazer a alienação que é inerente ao processo produtivo. Com isso, segundo o autor, dá-se origem ao fenômeno do “contentamento pelo reconhecimento”. As massas sentem-se satisfeitas ao entrarem em contato com produções artísticas já familiares e que, por sua vez, não necessitam de esforço mental para serem absorvidas. O gosto ou as preferências culturais passam a ser moldados a partir desse processo. Conseqüentemente, as atitudes também são reproduzidas, o

que mina qualquer possibilidade de um posicionamento contra a ordem social e, por fim, de mobilização política.

Ele ainda afirma que a fusão da cultura e do entretenimento representa um aniquilamento da verdadeira cultura. A indústria cultural tenta “elevar”, imprimir um sentido além do verdadeiro – o comercial - às suas produções. Assim, o problema, não está na diversão em si, mas no fato desta se disfarçar de cultura superior, de se vender como uma legítima obra de arte.

A arte renega sua própria autonomia e se assume deliberadamente como mercadoria. Para Adorno, ela perde sua liberdade e é determinada pela necessidade; passa a ter uma utilidade pré-definida na sociedade e abandona sua existência descomprometida, sem finalidades específicas, como a arte burguesa autônoma. Surge, assim, o fetiche. A arte não é mais válida por si só, por suas qualidades estéticas e formais, mas deve ter necessariamente um fim. O valor de troca supera o valor de uso: “ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer conquistar é o prestígio e não se tornar um conhecedor.” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985:148) Tal processo culmina na destruição da cultura e produz uma nova ilusão, largamente utilizada como argumento pelos defensores da indústria cultural: a participação das massas na cultura. Segundo Adorno, elas continuam excluídas e, agora, não podem ter consciência disso.

O sistema capitalista teria, com isso, encontrado uma forma extremamente eficaz de difundir seus valores, suas regras, enfim, sua ideologia. E o pior, sem se fazer notar. Disfarçada de entretenimento, a ideologia capitalista, de acordo com o teórico, consegue manter o *status quo* e acabar com qualquer forma de resistência e reflexão sobre o estado de coisas existente.

Para o autor, as inovações trazidas pelo Esclarecimento, entre elas a técnica – trabalhada também por Benjamin - fazem parte desta ordem que descrevemos. A perversidade delas consiste no fato de aparentemente representarem avanços no conhecimento da humanidade, mas na verdade serem instrumentos de controle das massas. Em uma passagem da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno parece escrever especialmente para seu companheiro de escola: “O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação.” (ADORNO &

HORKHEIMER, 1985:114) . É importante frisar que Adorno não é contra tecnologia em si. Ele vê essa questão como um problema estrutural. A tecnologia na sociedade capitalista não pode servir a uma arte consciente. Apesar de todo o desenvolvimento trazido pelas inovações tecnológicas, apesar de todos os caminhos que poderiam ser abertos, a técnica, na visão do teórico, é usada para reproduzir os mesmos esquemas, os mesmos estereótipos. Essa é a sua única possibilidade dentro da estrutura do capital. Sua presença só faz aprofundar a dominação.

O teórico também afirma que a técnica na indústria cultural deseja se esconder, pois desta forma mantém a ilusão de uma certa “autenticidade” do produto, sua originalidade, seu romantismo. A mesma autenticidade que, segundo Benjamin, deveria ser eliminada pela reprodutibilidade para aproximar a obra de arte do grande público.

A crítica de Adorno ao pensamento de Benjamin se aprofunda ao abordarmos o ponto crucial da teoria deste para o nosso trabalho: o cinema. Ele acredita que a introdução do filme sonoro muda completamente a dinâmica da cultura. Para o autor, o cinema vem com a intenção de reproduzir rigorosamente a realidade.

A velha experiência do espectador no cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985:118)

A atração que ele exerce nas massas viria daí: de sua capacidade de duplicar o mundo em que vivemos para a tela. E com isso, as capacidades imaginativa e criativa dos espectadores da “sétima arte” seriam bruscamente reduzidas, uma vez que o filme não deixa margem para a criação intelectual. Não é mais necessário complementar uma obra com a imaginação. No cinema tudo está lá, entregue “de bandeja”, todos os aspectos de uma história são contados nos mínimos detalhes.

A divisão em gêneros também é uma característica da produção cinematográfica dentro da lógica da indústria cultural. Para condicionar a recepção do público, ela se divide em padrões seguros. Antes mesmo de um filme ser feito, ele já deve estar inserido num gênero. Deve se encaixar em determinados moldes daquele estilo ao longo de sua produção e assim

corresponder às expectativas do espectador, criadas, na verdade, por essa própria esquematização. O público já sabe pelo que esperar no momento em que compra o bilhete para entrar na sala de exibição. Sua reação e percepção já foram definidas previamente pela tipificação da produção.

Adorno vai mais longe ao dizer que “o cinema torna-se efetivamente uma instituição de aperfeiçoamento moral” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985:143). Ele transmite estereótipos e, com suas fórmulas e padrões genéricos, determina o efeito do filme sobre a platéia. Uma certa “preguiça mental” é consolidada, pois os indivíduos não são estimulados a raciocinar, a entender algo novo.

[Os produtos] são feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. O esforço, contudo, está tão profundamente inculcado que não precisa ser atualizado em cada caso para recalcar a imaginação. Quem está tão absorvido pelo universo do filme – pelos gestos, imagens e palavras –, que não precisa lhe acrescentar aquilo que fez dele um universo, não precisa necessariamente estar inteiramente dominado no momento da exibição pelos efeitos particulares dessa maquinaria. Os outros filmes e produtos culturais que deve obrigatoriamente conhecer tornaram-no tão familiarizado com os desempenhos exigidos da atenção, que estes têm lugar automaticamente. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985:119)

A segunda realidade cinematográfica, de alguma forma, é um alento às massas, uma promessa de fuga. Elas esquecem a dura realidade em que vivem e aceitam o filme como um exemplo. Se lá tudo é possível, a vida também é possível de ser vivida, mesmo sob condições de exploração. As estruturas representadas na tela reproduzem e justificam as estruturas sociais, produzindo uma sensação de segurança no espectador. Assim, para Adorno, todo e qualquer pensamento revolucionário é destruído e o conformismo toma o público que luta as sessões. O controle ideológico está garantido.

As teorias de Adorno não deixam escapatória. Não há como fugir da lógica de dominação, uma vez que o capitalismo conseguiu produzir o conformismo através da cultura. A versão da Teoria Crítica do autor não vê mais a possibilidade de uma emancipação social: o condicionamento se expandiu por todos os aspectos das relações sociais, levando a um bloqueio estrutural da ação transformadora. No limite, até a atividade crítica pode ser

incorporada pelo sistema, desde que seja re-significada. Com a banalização, o questionamento vira objeto de consumo e de padronização.

Assim como Benjamin, Adorno também foi criticado em alguns aspectos de suas teorias. O autor muitas vezes é acusado de “elitismo” por menosprezar a capacidade crítica do público. Ao considerar que as massas são dominadas e padronizadas ideologicamente pela indústria cultural, Adorno estaria desconsiderando o potencial de resistência presente em cada indivíduo, isto é, a possibilidade de pessoas diferentes terem recepções diversas das mercadorias culturais. O teórico questiona também a capacidade das massas de compreender e apreciar a chamada alta cultura, pois, como vimos, a rotina de repetição no trabalho limita a aptidão intelectual destas.

Para Dominic Strinati, essa característica de Adorno também está presente na linguagem utilizada por ele e pelos teóricos da Escola de Frankfurt. Uma vez que a teoria também pode ser uma forma de resistência, a crítica de Adorno não poderia utilizar os mesmos termos simplificadores da indústria cultural.

A falta de empirismo é outro argumento utilizado para questionar as análises do autor. Ao longo de sua carreira acadêmica, Adorno foi criticado por não apresentar propostas práticas, por não aplicar sua teoria a ações de modificações no presente. Numa entrevista concedida à revista alemã *Der Spiegel* (nº 19) em 1969 e reproduzida pelo caderno *Mais!* do jornal *Folha de S. Paulo* em 13 de agosto de 2003, o teórico comenta esta crítica. Ele afirma que nunca ofereceu seus escritos a um modelo de conduta e que acredita que a teoria é uma forma de resistência:

A filosofia não pode, por si só, recomendar medidas imediatas. Ela muda precisamente à medida que permanece teoria. Penso que seria o caso de perguntar-se, quando alguém pensa e escreve as coisas como eu faço, se isso não é também uma forma de opor-se. Não será também a teoria uma forma de prática? (ADORNO, 2003:7)

1.4 – Benjamin e Adorno: confrontos e complementaridades

Walter Benjamin e Theodor Adorno foram teóricos contemporâneos que, apesar de defenderem aspectos diferentes do papel da arte na sociedade, travaram uma relação próxima. Através de correspondências, influenciavam a produção de cada um e, como podemos notar,

estabeleciam um diálogo, mesmo que indireto. Flávio René Kothe, em seu livro, *Benjamin & Adorno: confrontos* (1978), faz um estudo sobre as relações que podem ser estabelecidas entre os trabalhos destes dois grandes pensadores da cultura. Um dos pontos da discussão travada pelo autor revela a oposição entre as visões de Benjamin e Adorno sobre a relação entre arte e política. Como vimos, Benjamin vê a possibilidade de um salto qualitativo na arte com os novos caminhos abertos pela tecnologia, enquanto Adorno acredita que a técnica retira da arte a sua autonomia, a sua liberdade: “Enquanto Adorno enfatiza o desenvolvimento autônomo das técnicas da obra de arte, Benjamin enfatiza a ligação e o condicionamento delas em relação às técnicas de produção social.” (KOTHE, 1978:44)

Flávio Kothe mostra que a reprodutibilidade técnica para Benjamin se insere num processo de dessacralização do mundo trazido pela mudança na natureza da arte. E para esta produção artística ser política, ela precisa estar em consonância com as forças e as relações de produção que regem a sociedade. Neste sentido, o teórico é classificado como materialista.

Por oposição, Adorno é considerado um idealista. Ele defende a manutenção da autonomia da obra de arte, longe das influências do contexto social de desenvolvimento técnico, o “afastamento da produção estética em relação ao processo de produção material.” (KOTHE, 1978:49)

Para este autor, quanto mais uma obra se aproxima do engajamento e se rende à lógica da reprodutibilidade, mais ela regride à magia. Neste caso, à magia criada pelos avanços da técnica e da ciência, que não representam um avanço, mas sim a retomada da mistificação. Ou seja, a arte sai do contexto mágico ritualístico e religioso para entrar em outro mundo de mitos; um círculo irrompível se forma.

Kothe critica Adorno por sua posição. Acredita que este se nega a ver as possibilidades que surgem com as descobertas técnicas, e insiste numa argumentação negativa de isolamento da arte. Para o autor, ele formula uma práxis artística que simplesmente não pode ser aplicada à práxis social. Ao permanecer no plano das idéias desejando o impossível, Adorno faz uma crítica importante da ordem social capitalista, mas não estaria contribuindo para uma mudança efetiva.

No entanto, ao assumir que o pensador desenvolve uma crítica válida do capitalismo, é preciso também reconhecer que seu trabalho, mesmo no campo teórico, pode representar o início de uma transformação. O estudo dos problemas da produção cultural pode abrir

caminhos para uma nova práxis, que, como ele mesmo afirmou, não necessariamente precisa ser sugerida pelo próprio Adorno.

Em contraposição ao questionamento das idéias de Adorno, Kothe se identifica com a materialidade de Benjamin. Para ele, o teórico consegue enxergar no desenvolvimento da técnica novas aplicações para a arte. Benjamin não quer destruir a autonomia das produções artísticas, mas, pelo contrário, inseri-las na realidade de produção. Se a arte realmente quiser engendrar uma mudança social, precisa acompanhar o seu ritmo, por mais rápido que seja.

O autor aponta que a destruição da aura da obra de arte e sua conseqüente desmistificação podem permitir também o desencantamento da sociedade. A técnica, assim, aproximaria o ser humano da consciência e permitiria que a arte assumisse seu papel transformador.

Neste sentido, de acordo com Kothe, a teoria de Benjamin se torna extremamente dialética. E responde às acusações de Adorno de que o teórico só veria um aspecto das inovações técnicas na arte. Kothe refaz a acusação, agora contra Adorno. Critica sua visão negativa e afirma que este não consegue sair da armadilha que criou. Valoriza o lado negativo da técnica sem propor um contraponto, sem agir dialeticamente.

Benjamin e Brecht, na linha do docere horaciano, pregaram a necessidade da arte influenciar nas consciências e auxiliar na modificação das relações sociais, sem que, com isso, pretendessem retornar à magia e, muito menos, reforçar o caráter aurático da arte. (...) Desmistificando a arte, desmistificavam o social; desmistificando o social pela arte e pela crítica literária, criavam novas possibilidades de arte e novos níveis de crítica. Adorno, com seu artista-guardião-da-utopia-improferível e com sua arte-indicadora-duma-práxis-melhor, acaba em uma utopia radical, mais vazia e inócua, e em uma práxis artística sem qualquer mediação com a práxis real – ele, que sempre tanto pregou a necessidade de “mediação”, até do imediato. (KOTHE, 1978:52)

Como é possível perceber nessa citação, Flávio Kothe não mede esforços para criticar Adorno. Revela os pontos nos quais os teóricos da Escola de Frankfurt diferem, apoiando claramente Walter Benjamin.

O que podemos tirar da comparação entre os trabalhos dos dois pensadores é a visão de como esses estudiosos da cultura, submetidos a um mesmo contexto histórico-social, conseguiram desenvolver diferentes interpretações da produção artística marcada pela reprodutibilidade técnica. O pessimismo de Adorno, um dos pontos mais criticados de sua

teoria, pode ser compreendido se lembrarmos seu contexto de vida. Ele, assim como outros integrantes da Escola de Frankfurt, viram de perto o uso da cultura tanto para a dominação totalitária quanto para o controle na sociedade de consumo, igualmente esmagador porque imperceptível. Benjamin reconheceu esse problema, mas conseguiu identificar contradições dentro dessa lógica. E optou por se apegar a essas ambigüidades e mostrar que a partir delas é possível a realização de uma ação transformadora. O cinema, ao fazer uso da tecnologia desenvolvida pelo progresso capitalista, poderia encontrar uma outra aplicação para suas produções, já que a técnica, assim como a racionalidade, não é essencialmente ruim.

Melhor do que escolher lados, é reconhecer e aproveitar a preocupação destes dois pensadores com o papel da arte na política. Ambos concordam que existe uma necessidade de transformação social envolvendo as massas e que a arte ocupa uma posição vital na manutenção ou revolução do *status quo*. Eles oferecem, de certa forma, visões complementares, mesmo que em alguns momentos conflitantes. Assim, uma proposta frutífera pode estar na tentativa de ler um autor através do outro. Apreender suas teorias sobre a arte como um meio que exerce grande influência ao mesmo tempo que faz parte do ordenamento social. E, voltando o foco para o cinema, aproveitar o que Benjamin e Adorno têm a oferecer para o desenvolvimento do nosso trabalho.

Esses dois pensadores, pioneiros da problematização da cultura, balizam um debate fundador da questão que apresentamos aqui: a relação tensa entre cinema e transformação social. Como veremos adiante, os pontos levantados por Benjamin e Adorno sobre as limitações e potencialidades do cinema inserido na indústria cultural constituem um instrumental rico para analisarmos os movimentos cinematográficos brasileiros que visavam se inserir num processo de transformação. Em diferentes níveis de intensidade, podemos perceber ecos dessas posições na maneira como o cinema nacional pensou as possibilidades de se fazer arte engajada e suas possíveis relações com o mercado.

2 – BRASIL: IDEAIS DE UMA ARTE ENGAJADA

*“Não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução
que dará, por fim, ao público, a consciência de sua
própria existência.”*

Glauber Rocha

As visões de Benjamin e Adorno sobre as relações estabelecidas entre ação política e arte, mais especificamente, o cinema, nos ajudaram a entender como esse tema foi pensado e discutido amplamente por dois dos principais pensadores de cultura do século XX. Como já citamos, o momento em que escreveram representou uma grande virada na cultura ocidental, com a consolidação da indústria cultural e a produção de bens culturais em massa.

A partir dos conceitos apresentados e desenvolvidos pelos teóricos, poderemos refletir sobre movimentos culturais que tinham como proposta a mobilização política e a mudança da ordem existente. Ou seja, que viam a arte como instrumento político contra o capitalismo. Neste sentido, nosso objetivo é trazer essa discussão para o Brasil, mais precisamente para a década de 1960. A escolha se justifica ao observarmos o que estava acontecendo na cultura brasileira nesse momento histórico específico.

2.1 – Arte e política no contexto social brasileiro

Para determinados grupos sociais, a palavra de ordem era o engajamento. A arte tinha como obrigação entrar no debate político e assumir este como sua função social. Ela torna-se um meio de tomada do poder, de contestação da realidade político-econômica da sociedade. Para tal, a identificação com o povo era vital.

A grande maioria dos artistas comprometidos com esse ideal de arte era composta por membros da classe média. Indivíduos que, na prática, não precisavam lutar pelos seus direitos, uma vez que estes já estavam garantidos pela posição que ocupavam na hierarquia social. A concepção individual foi deixada de lado e a dimensão coletiva passou a ser o imperativo. A reivindicação era pelas classes subalternas, que deveriam e poderiam exigir os mesmos benefícios da classe média. Mas estas classes nem sempre se reconheciam enquanto tais e, na

visão desses artistas e intelectuais, tinham dificuldade de se pronunciar e mesmo de definir um discurso próprio. Assim, precisavam de alguém que falasse por elas.

Inúmeros movimentos artísticos surgiram com o ideal de engajamento: os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCS da UNE), o Cinema Novo, o Teatro de Arena, a vanguarda literária com a Poesia-Práxis, só para citar alguns. Havia diferenças importantes entre os projetos específicos de cada grupo - e em alguns casos até oposições - como veremos a seguir confrontando os CPCs e o Cinema Novo. Mas existia também uma constante que os unia em torno de um mesmo ideal, e que nos faz seguir inúmeros autores ao classificarmos todos dentro de um mesmo movimento artístico cultural dos anos de 1960.

O contexto histórico nacional e internacional produziu as condições para estes grupos se desenvolverem. A década de 1960 é marcada por um otimismo da esquerda frente à Revolução Cubana, à independência da Argélia e aos protestos contra a Guerra do Vietnã. Esse grupo político ganha força e legitimidade e passa a desempenhar um papel central na política brasileira.

No plano nacional, pode-se citar o processo de democratização política e social, o governo de João Goulart que se aproximava dos ideais de esquerda, com suas propostas de reformas de base, e permitia a ação de forças comunistas dentro do país. Além disso, a revolução dos costumes, representada principalmente pela revolução sexual, trouxe mais um elemento de renovação. Havia um clima único de liberdade política que, para os intelectuais de esquerda, se configurou na hora exata para a ação. Não pretendemos aqui analisar profundamente o cenário político que permitiu o fortalecimento das iniciativas culturais de esquerda, mas sim relembrar alguns fatores inspiradores da mudança da postura cultural num momento em que parte do Brasil parecia estar caminhando para o “rumo certo”.

A arte respirava esse clima de efervescência e contribuiu para que ele ficasse ainda mais intenso. O debate estético era carregado de teor político: as escolhas artísticas passam a ser posicionamentos políticos. A linha divisória entre estes dois universos torna-se muito tênue e a arte aprofunda sua função social, assim como defendia Walter Benjamin.

Heloísa Buarque de Hollanda, em seu livro *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70* (1980), descreve o momento político e cultural que o Brasil vivia na década de 60. E mostra como a produção artística redireciona o seu campo de significação: o

objetivo era dar à obra uma funcionalidade prática, particularmente, a de militância política. “A relação direta e imediata estabelecida entre arte e sociedade era tomada como uma palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata.” (HOLLANDA, 1980:15)

A nova produção artística buscava no povo a fonte para o questionamento da ordem excludente. E para alcançar a liberdade política e cultural – já que uma passava pela outra - era preciso valorizar o que era nacional, a construção de uma identidade típica do Brasil.

Marcelo Ridenti, autor de *Em busca do povo brasileiro* (2000), propõe o uso da expressão “romantismo revolucionário” para definir as lutas políticas e culturais deste momento. Ele fundamenta sua hipótese a partir de outro texto: *Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade*, livro do sociólogo Michael Löwy e do crítico literário Robert Sayre. Estes autores apresentam uma abordagem mais geral do romantismo – não apenas nas artes – e revelam como este é uma visão social de mundo, uma forma de resistência ao modo de vida no capitalismo moderno em nome de ideais do passado. Sayre e Löwy viram neste movimento uma autocrítica, uma reação interna da sociedade capitalista que se questionava em sua complexidade: desde as relações de produção até o papel da cultura.

Segundo a definição de Ridenti, a utopia revolucionária romântica baseava-se na crença no poder do homem de mudar o curso da História, na construção de um outro ideal de indivíduo. Este ideal procurava no passado uma autenticidade ainda não corrompida pela modernização capitalista. Um indivíduo simples, que representasse os verdadeiros valores brasileiros, assim como o índio significou para os românticos do século XIX a encarnação da brasilidade.

Tal romantismo pode ser considerado revolucionário na medida em que propõe uma nova ordem social. Ele projeta um futuro diferente, utópico, através da idealização do passado. Por isso, Ridenti acredita que este movimento também era modernizador. A modernidade capitalista alienava valores considerados perdidos no passado: a humanidade, a solidariedade, o sentimento de união e de igualdade. O papel dos artistas e intelectuais da época seria o de resgatá-los e construir uma modernidade alternativa a partir deles. O autor afirma que esse romantismo revolucionário não defendia uma parada no tempo ou uma volta à simplicidade do campo. Mas sim um questionamento da civilização moderna, baseada no desenvolvimento industrial e na vida agitada e impessoal das cidades.

Daí surgiria um paradoxo aparente, que Ridenti busca na teoria de Löwy e Sayre e aplica posteriormente aos movimentos culturais das esquerdas brasileiras dos anos sessenta. O romantismo revolucionário seria paradoxal ao olhar para o passado com o objetivo de mudar o futuro, isto é, na crença de reviver o que ficou para trás para se opor ao presente e formular um novo devir.

A visão romântica apodera-se de um momento do passado real - no qual as características nefastas ainda não existiam e os valores humanos, sufocados por esta, continuavam a prevalecer – transforma-o em utopia e vai modelá-lo como a encarnação das aspirações românticas. É nesse aspecto que se explica o paradoxo aparente: o “passadismo” romântico pode ser também um olhar voltado para o futuro; a imagem de um futuro sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se, então na evocação de uma era pré-capitalista. [...] Recusa da realidade presente, experiência de perda, nostalgia melancólica e busca do que está perdido: tais são os principais componentes da visão romântica. (LÖWY & SAYRE apud RIDENTI, 2000:27)

Ridenti destaca outra característica essencial para a compreensão do romantismo, no caso específico que nos interessa para este trabalho: a valorização da prática, da ação, da coragem em detrimento da teoria e muitas vezes dos limites objetivos impostos pela realidade.

Classificar como românticas as organizações de esquerda produtoras de cultura dos anos 1960 é uma atitude polêmica. Normalmente, tal adjetivo remonta a uma postura de fuga ao passado e idealista, fora da possibilidade do real. Neste sentido, usar este termo para qualificar os movimentos culturais que promoviam ações concretas com o objetivo de mudar o presente pode gerar certo descontentamento por parte de artistas e intelectuais engajados nesta causa.

Muitos eram militantes marxistas, consideravam suas propostas modernas e realistas, totalmente opostas a qualquer ideal romântico. Aproveitavam a racionalidade iluminista para avaliar o mundo, reconhecer a sua divisão em classes e propor ações para revelar esta realidade. Por este prisma, a visão romântica seria inexistente.

No entanto, se lembrarmos de Néstor Garcia Canclini em *Cultura Híbridas* (2000), é possível ver que Românticos e Ilustrados não são tão diferentes quanto parecem. Ambos idealizam o povo como algo representativo do tradicional, do simples, do ingênuo. A cultura popular seria um resíduo de uma produção estagnada no tempo, que deve ser “superada” pela modernidade, de acordo com a ilustração, ou recuperada para ocupar o lugar do exótico ou folclórico, seguindo os padrões românticos. Apesar de discordarem sobre o papel da expressão

cultural popular, ambos a tratam como um fenômeno externo às outras formas de cultura, uma totalidade orgânica.

No final das contas, os românticos tornam-se cúmplices dos ilustrados. Ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que as redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é “resgatado”, mas não conhecido. (CANCLINI, 2000:210)

2.2 – Os CPCs da UNE – a arte para o povo

“Em nosso país e em nossa época, fora da arte política, não há arte popular”. Essa citação do Manifesto de Centro Popular de Cultura, redigido em 1962, define bem o propósito desses núcleos de produção de cultura engajada que ficaram conhecidos como os CPCs da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Em meio ao contexto político e cultural dos anos 1960, muitos movimentos artísticos se propuseram a produzir uma arte engajada que necessariamente se dirigisse ao povo e que pudesse ser um meio de conscientização das classes mais populares. Neste sentido, os CPCs podem ser considerados os principais representantes desta linha.

Para os artistas cepecistas, a arte não deveria se preocupar somente com questões estéticas e formais, se fechando no seu próprio universo. Mas precisaria se relacionar diretamente com os processos materiais que formam e definem a sociedade. Ou seja, ela é parte constituinte da história das modificações sociais e atua sobre estas. A produção artística não é independente, ao contrário, tem uma profunda ligação com o conjunto das relações de produção que forma a estrutura econômica da sociedade. A arte, assim, faria parte da superestrutura social, juntamente com as instituições religiosas, políticas e jurídicas, entre outras. Ter consciência da posição ocupada pela arte no contexto social é essencial para que ela possa ser utilizada para modificá-lo. Através das mesmas leis materiais e objetivas que regem o mundo, ela pode agir de forma livre porque consciente de si.

A ilusão da liberdade de criação, própria da idealização romântica e comprometida com os experimentalismos formais, não faz parte da realidade artística proposta pelo manifesto do CPC. O criador não pode se colocar acima da objetividade dos problemas que

assolam o país. Agindo dessa maneira, ele só contribui para a manutenção e o aprofundamento da dominação do homem pelo homem. A possibilidade de liberdade surge no momento em que o artista toma consciência de sua função social e compreende que o seu trabalho é condicionado socialmente. A partir daí, ele pode agir de forma dialética, procurando maneiras de construir certa independência e produzir efeitos sobre a base econômica. Ou seja, o CPC admite que a possibilidade da autonomia artística existe, pelo menos em parte. Mas ela só é possível quando o artista abre mão da sua posição de superioridade e se percebe mais um no meio de tantos iguais.

Tendo isso em vista, o artista brasileiro teria três opções de se colocar frente a seu trabalho: através do conformismo, do inconformismo ou de uma atitude revolucionária conseqüente. O primeiro é aquele que não se preocupa com o papel que a arte pode desempenhar na modificação social e que, mesmo inconscientemente, corrobora a ideologia dominante. Já o inconformado se nega a aderir aos conteúdos desta cultura, mas também não produz nada novo. Tem uma atitude negativa, uma simples não adesão, que não contribui de fato para o propósito cepecista e apenas “exerce a função social de ser a exceção que confirma as regras do bom senso, do bom comportamento, da boa disciplina.” (HOLLANDA, 1980:126). Finalmente, o revolucionário é aquele que se identifica diretamente com o povo, e toma questões dele para si. Ele é conseqüente pois a partir da negação da cultura opressora parte para uma atitude revolucionária de produção cultural para as classes oprimidas.

O ideal do CPC era produzir uma arte que fosse própria para o consumo do povo. Esta arte era totalmente diferente daquela feita pelo povo. Esta era considerada atrasada, assim como a consciência popular. Ela não traria nada de novo e não poderia ser um meio de mobilização. A cultura emanada pelo povo era alienada uma vez que ele, sozinho, não teria condições de compreender e desenvolver meios de romper com a lógica da opressão. Essa simplicidade próxima ao primitivismo era acompanhada pelo o que CPC chama de arte popular. Uma produção não mais proveniente do povo, mas de especialistas em criar produtos culturais para as classes populares. Ela é mais elaborada, pois se insere no contexto de industrialização urbana. Mas também não pode ser reconhecida como arte legítima pois é um mero passatempo e não tem a intenção de questionar a realidade. É a indústria cultural de Adorno, que serve de distração para as massas e só dificulta o despertar para a reflexão e tomada de consciência.

Sendo assim, os artistas cepecistas tinham como missão produzir uma “arte popular revolucionária”. Eles acreditavam ter uma visão externa – e por isso exata e desprovida de interesses - da dominação. Eram esclarecidos e poderiam revelar ao povo a sua condição e libertá-lo da ignorância. Só eles poderiam criar uma arte com a qual o povo se identificasse e que, ao mesmo tempo, não fosse atrasada pois carregaria o ideal revolucionário.

A arte do CPC era a única que merecia o *status* de arte. Mas ela, assim como a cultura popular definida pelo movimento, vinha de cima para baixo. Os integrantes do grupo pertenciam à classe média, ou seja, a uma pequena-burguesia e estavam necessariamente comprometidos com os interesses desta pelo pertencimento – de acordo com a própria lógica cepecista. Como, então, seria possível uma aproximação com o povo e com suas demandas, uma vez que os militantes de esquerda faziam parte da classe que historicamente se opõe a ele? Certamente, a partir dessa contradição, os artistas engajados encontrariam dificuldades de combinar seus hábitos classistas de produção artística com a arte simples necessária para a conscientização das camadas mais populares da população.

Para solucionar este problema, o CPC assume a necessidade de se impor limites à atividade criadora. O próprio artista deveria colocar limites às suas obras, sem se perder no formalismo característico da arte burguesa. Ele teria sempre em mente que seu trabalho precisa ser didático para poder penetrar nas classes oprimidas. Ao assumir a ideologia revolucionária como sua, o intelectual cepecista deixa de lado a ideologia que o definia dentro de sua classe. E ao fazer essa escolha, ele mesmo se encarrega de cercear sua criatividade, já que se ela não está a serviço da conscientização e da revolução não deve ser manifestada.

O criador engajado é quem proíbe a si mesmo de trair a classe revolucionária, é ele que por coerência com seus próprios princípios vê em suas imperfeições e desfalecimentos um mal que não pode ser tolerado e assim é sempre ele quem se proíbe a si mesmo, que investiga e se policia. [...] O objetivo de sua arte sendo a vida do povo nas infinitas manifestações do que nele há de afirmativo e revolucionário é incomparavelmente mais rico [...]. Feitas as contas, a troca da liberdade vazia de conteúdo por uma atividade consciente e orientada a um fim objetivo é feita a favor dos interesses do próprio artista em sua qualidade de criador. (Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, 1980:129)

Para ser ouvida, a arte revolucionária precisa buscar características da linguagem da arte do povo e da arte popular. Mas, para o CPC, isso não representaria uma limitação insolúvel. O intelectual verdadeiramente engajado se sentiria muito mais limitado ao ver que

sua arte é incompreensível do que ao adaptar seu conteúdo político a uma linguagem mais simples. É uma escolha entre limitações. No final, o caminho revolucionário abre mais possibilidades pois fica ao lado do povo e permite que o artista participe como agente da História, mesmo que inicialmente tenha que se conter.

As regras determinadas pelo manifesto do CPC deveriam ser aplicadas em todas as formas de criação artística. O cinema, meio em evidência na época, não era exceção. A produção cinematográfica era carregada de uma grande responsabilidade pelo fato de ser um meio de massa. Com um único filme era possível alcançar um número muito maior de pessoas do que com uma peça ou poema.

Para explorar seu potencial revolucionário, o filme deveria trazer questões sobre o cotidiano do povo, as opressões vividas. Os temas não poderiam se resumir a dramas individuais, tramas introspectivas e conflitos psicológicos. Para cumprir sua missão, o cinema, segundo as normas cepecistas, traria a realidade do povo dentro da ficção. A oposição entre patrão e trabalhador, a exploração, ou seja, temas políticos que tentassem explicar para o povo a construção histórica que o levou a ser segregado em uma classe. Passagens do manifesto do CPC demonstram essa escolha: “Para nossa arte há de ser incomparavelmente mais pungente uma fogueira de toneladas de café do que as mesquinhas paixões de um marido traído ou o alienado desespero dos que vêem na existência um motivo para o fracasso e para a impotência.” (In: HOLLANDA, 1980:132) Tudo isso feito de maneira direta e didática. A forma, neste contexto, deveria ser a mais neutra possível. Ela não poderia ter um papel importante na significação, pois desvirtuaria o foco e correria o risco de cair na incompreensão. Ironicamente, os filmes cepecistas adotavam o mesmo princípio das produções da grande indústria cinematográfica que acabara de se consolidar. O uso de narrativas lineares, que valorizavam o conteúdo em detrimento da linguagem. Fórmulas já conhecidas pela sua eficácia.

A estética de um filme não era considerada um meio de contestação. Somente o conteúdo poderia ter o poder de despertar o espírito revolucionário no público. Um filme que inovasse na montagem ou no tipo de filmagem era conivente com a dominação, pois só poderia ser entendido pelos intelectuais e integrantes dos grupos mais abastados. Para o CPC, a capacidade de percepção do povo não era grande o suficiente para compreender as experimentações estéticas.

A simplicidade formal era usada em nome da revolução e, por isso, justificada. Não havia espaço para virtuosismos, encontrados nos movimentos cinematográficos de expressão da década de sessenta. Em seu livro *Cultura posta em questão* (2002), escrito durante a militância no CPC e publicado às vésperas do golpe militar, Ferreira Gullar faz duras críticas aos cineastas franceses da *Nouvelle Vague*. Ele afirma que esses jovens haviam deixado a realidade de seu país de lado e estavam mais preocupados em realizar um cinema puro. Ele não consegue entender como os artistas poderiam preferir falar da individualidade quando o contexto político da época era tão rico e exigia uma ação efetiva: a guerra da Argélia em ebulição seria um rico terreno para a atividade cinematográfica.

Esse era o ideal cinematográfico do CPC. Uma produção simples, como o povo, mas que tivesse a capacidade de despertar um sentimento de resistência, que pudesse ensiná-lo como ser um revolucionário. Era a colocação em prática de um dos princípios primordiais do CPC: a instrumentalização da arte para difundir objetivos políticos.

Para tal, o cinema revolucionário, assim como grande parte da produção do CPC, não se furtava de idealizações. Romantizava a imagem de um povo puro, que carregava um potencial revolucionário pronto para ser despertado. Neste momento, é importante relembra a classificação de Marcelo Ridenti, que via esse movimento como representante de um romantismo revolucionário. O CPC criticava o alheamento do artista romântico com relação à sociedade, ou seja, a idealização do papel do artista enquanto gênio com uma capacidade superior de compreensão do mundo. No entanto, o que podemos observar dentro da lógica cepecista é uma valorização similar do papel do artista como salvador de um povo que também é idealizado em sua simplicidade extrema - um diamante bruto que precisa ser bem dilapidado pelo intelectual até ganhar o formato adequado para a revolução.

Ridenti tem razão ao afirmar que esses artistas tinham características românticas e ao mesmo tempo revolucionárias. Apesar de tentarem ao máximo se valer da racionalidade para revelar o mundo em sua realidade objetiva e material, os militantes cepecistas não conseguiam escapar do romantismo saudosista.

Complementando a descrição do pensamento cepecista, é importante frisar a preocupação deste com a consolidação de um mercado cinematográfico brasileiro, na época tomado por produções estrangeiras, sobretudo norte-americanas. Esta demanda é extremamente atual, apesar de, com o CPC, ter adquirido um tom romântico. Ferreira Gullar

defende em seu livro que esta é uma questão de soberania. Se a maioria dos filmes exibidos no país era produzida fora, isso quer dizer que o pensamento de grande parte da população estava sendo moldado por valores estrangeiros que não poderiam dar conta da especificidade da realidade brasileira. Para alcançar um movimento autêntico de cultura nacional, a intelectualidade deveria pressionar os poderes públicos a tomarem medidas mais protecionistas, para estimular o mercado interno e facilitar a exibição da produção nacional, com dificuldades de concorrer de forma igualitária com a avalanche dos filmes de uma bem estruturada indústria cinematográfica estrangeira.

A teoria cepecista para o cinema deu poucos frutos na prática. Na verdade, um único fruto: o filme *Cinco Vezes Favela* (1961). Ele foi a única incursão cinematográfica finalizada pelo movimento. *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, do qual falaremos mais adiante, também foi produzido pelo CPC, mas acabou sendo interrompido pelo golpe militar de 1964 e retomado anos depois. A proposta desse trabalho não é trazer uma análise profunda do filme, mas revelar alguns de seus aspectos que se encaixam no ideal revolucionário – e muitas vezes romântico – que acabamos de descrever.

O filme é composto de cinco curtas que tinham o objetivo de relatar a realidade do povo favelado. Uma constante que atravessa as cinco produções é a oposição maniqueísta entre classe explorada e burguesia. A caracterização dos personagens os reduz a tipos sociológicos: o pobre é ingênuo, naturalmente puro e bom; o rico é mal, e se perde na luxúria e na futilidade. Em *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, primeiro curta do filme, os grileiros da favela são apresentados numa orgia. O ócio dos que detém os meios de produção bate de frente com o dia-a-dia extenuante do trabalhador. Em *Escola de samba alegria de viver*, de Cacá Diegues, o samba se opõe ao sindicalismo. A manifestação cultural não politizada é vista como o ópio do povo, e impede uma tomada de consciência. *Um favelado* retrata o pobre desempregado como um indivíduo sem qualquer capacidade de reflexão, um ser indefeso que é explorado pela esperteza do malandro. Este curta de Marcos Farias é especialmente didático e sua trama é tão simples que seria impossível não tirar dele a caricatura do pobre oprimido. *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, mostra como o meio esmaga qualquer possibilidade de esperança e afeto. Um dos personagens, um menino que se afeiçoa por um gato que acabara de roubar, é forçado pelas circunstâncias a entregá-lo para o matadouro, onde será transformado em couro de tamborim, para garantir a sua sobrevivência. O único filme que

parece destoar um pouco desta lógica é *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. Ele passa uma mensagem otimista, mostra que a mobilização popular é possível a partir de integrantes do próprio povo. Ele tem uma linguagem mais elaborada, com o uso de cortes ágeis e muitos closes nos rostos dos favelados e operários que trabalham na pedreira, formando um personagem coletivo. Ele admite a possibilidade de uma transformação social provocada pelo próprio povo.

Mesmo assim, os cinco curtas que formam *Cinco vezes favela* não se furtam do didatismo extremado e das classificações caricaturais. A utilização da música reflete isso: o samba aparece em todos eles como a marca do popular, anunciando que naquele momento estaremos entrando no universo do pobre, personagem mítico do filme.

Ao virarmos o foco para a produção de documentários da época, também é possível identificar traços da visão que encontramos no filme produzido pelo CPC. Para comentar o assunto, recorreremos ao livro de Jean-Claude Bernadet, *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), que faz uma importante análise dos filmes do gênero produzidos da década de 1960 a 1980. O autor aponta para o surgimento de um modo de fazer cinema preocupado em expressar a temática social e contribuir para a transformação da sociedade, o qual ele chama de *modelo sociológico*.

Neste modelo, ele identifica documentários que apresentam visões generalizantes sobre o povo brasileiro. Filmes que se valem do que ele caracteriza como a *voz do dono*, ou seja, que impõem o discurso do intelectual para relatar a realidade das classes mais pobres. Tais produções usam a fala dos entrevistados, ou a *voz da experiência* – representante do povo – para corroborar as informações fornecidas por um locutor em *off*, ou um outro personagem que assumo o papel do dono do discurso. A avaliação da realidade dos entrevistados é feita por terceiros, e não pelo próprio povo. Ele, por suas limitações, só consegue dar uma visão fragmentada e superficial.

Bernadet analisa o curta-metragem *Viramundo*, feito por Geraldo Sarno em 1965, para exemplificar a sua tese. Este filme quer retratar a vida de migrantes nordestinos que vão para São Paulo na esperança de uma vida melhor. Para isso, de acordo com o autor, o documentário constrói tipos sociológicos, assim como *Cinco vezes favela*. Ele apresenta vários representantes destes migrantes, mas não está interessado em suas trajetórias individuais.

Captura neles o que pode contribuir para reuni-los dentro de uma mesma classe, para que o geral fale pelo particular.

A linguagem de *Viramundo* não se assume como uma construção subjetiva, como um discurso. Em última instância, o curta se pretende uma fiel representação do real. A visão do intelectual sobre a realidade da pobreza não se identifica como uma criação - e também não percebe todos os problemas que decorrem daí - mas segue pelo caminho mais simples: toma a palavra do povo e interpreta o papel de libertador das massas. O povo não tem chance de se expressar. Ele é definido e homogeneizado pois não consegue reconhecer e transformar suas aspirações numa fala própria. No limite, para o autor, “a apresentação do povo como alienado explica o doloroso golpe de 64 e justifica os intelectuais, entre os quais, os cineastas.” (BERNADET, 2003: 34)

Essa atitude sociológica do cineasta revela as ambigüidades da sua posição política. Ao mesmo tempo que ele quer defender os interesses dos oprimidos, ele se coloca acima deles como o único sujeito capaz de compreender e passar adiante a dominação. Ele se exclui deste universo e retorna à classe que pertence.

A crítica de Bernadet aos documentários produzidos dentro do *modelo sociológico* pode ser estendida à produção cepecista. Voltando ao livro de Heloísa Buarque de Hollanda, vemos sua avaliação do intelectual de esquerda do CPC. Para ela, este militante adota uma postura paternalista ao se colocar ao lado do povo para poder ensiná-lo a produzir e consumir cultura. O fato de seus integrantes negarem a possibilidade de complexidade e qualidade numa criação própria das classes populares mostra como a visão destes que se pretendem seus guias espirituais é muitas vezes elitista. Eles dizem estar junto do povo e, de fato, em muitos momentos estavam. Mas mesmo essa proximidade não os fez perceber que o povo não é uma classe homogênea e que não pode ser determinada por um único tipo de produção artística.

Além disso, a necessidade de adequar o conteúdo revolucionário a uma linguagem das massas, considerada mais simples, mostra como o intelectual de esquerda realmente acredita numa pretensa inferioridade delas. Ao desconfiar da capacidade de compreensão do povo, a classe média deixa revelar a enorme distância existente entre ela e as classes populares. “A linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas”.(HOLLANDA, 1980:19) No fim das contas, a proximidade com uma “linguagem popular”, se é que podemos definir o que é isso, é

falsa e tem como resultado um produto cultural que muitas vezes é de baixa qualidade e subestima a capacidade de percepção de todos.

Esse malabarismo cepecista num “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” se assemelha, em certos aspectos, à descrição de Adorno da produção da indústria cultural. Um produto que não é nem popular, nem erudito, feito por indivíduos das classes superiores, profissionalizados, e nivelado por baixo para garantir sua aceitação pelo maior número possível de pessoas. Ou seja, uma homogeneização do público consumidor de cultura a partir da padronização da produção. Para adaptar o conteúdo revolucionário às formas populares, o intelectual faz uso de uma linguagem que não é sua e que, na verdade, também não é do povo. O resultado disso é uma obra sem qualidade, que limita o artista - e o público - e não permite que ele faça uso da sua verdadeira capacidade modificadora: a inovação artística através da criatividade.

Heloísa Buarque de Hollanda traz Walter Benjamin para a discussão da relação entre qualidade de uma obra e seu engajamento político. Para o teórico, uma condição depende da outra. A obra de arte engajada necessariamente deve ser uma produção de qualidade. Outra questão levantada retoma o problema da relação entre forma e conteúdo e sua contribuição para a realização de uma arte transformadora. Benjamin responde a esse questionamento revelando a importância de se considerar a inserção da obra no contexto social. É preciso pensar na técnica utilizada pela produção cultural dentro das relações sociais de uma época, como ela se posiciona frente a elas. Assim, é possível analisar o efeito de uma dada obra num determinado contexto social: se ela tem uma proposta modificadora ou não. E ver a sua qualidade política. Utilizando esse raciocínio como ponto de partida, a autora chega à conclusão de que a arte cepecista não era verdadeiramente revolucionária, uma vez que sua técnica não tinha um posicionamento político-revolucionário frente às relações de produção cultural estabelecidas.

A partir dessa crítica, é possível compreender melhor o que foi o movimento cepecista. E entender o seu fracasso simbolicamente representado no golpe civil-militar de 1964. A incapacidade de alcançar o povo e sensibilizá-lo para as causas revolucionárias revela um projeto falho e talvez muito idealista. Seja por um romantismo, na crítica de Ridenti, por uma falta de habilidade em combinar técnica e conteúdo, olhando pelo prisma de Benjamin ou por se aproximar demais da indústria cultural, recuperando Adorno. A experiência do CPC mostra

como as análises desses teóricos são importantes para se discutir o papel da arte na política. Com a ajuda deles podemos perceber os equívocos cometidos por esse grupo numa tentativa de colocar em prática o que Benjamin apontou ser possível na teoria: a refuncionalização da arte na direção de uma sensível modificação social.

No entanto, o que se destaca em todo o movimento é a percepção do povo e de sua arte como algo simples, sem grandes formulações e da convicção de que a única arte viável deve ser produzida pela classe intelectualizada. Essa visão construída historicamente desde o início da Era Moderna, e tida hoje como algo natural, em nenhum momento é questionada pelo CPC. Talvez daí decorra seu principal erro: tentar revolucionar a arte sem problematizar suas formas de conceituação. Tentar mudar sem perceber que a divisão entre arte do povo e arte das classes superiores é uma fabricação que define relações de poder. E que tais relações, mesmo que sejam entre um intelectual de esquerda e o público popular, sempre serão carregadas de desigualdade e de opressão, por mais velada que seja.

2.3 – Cinema Novo – uma outra forma de arte engajada

A derrota representada pelo golpe de 1964 levantou questionamentos dentro da própria intelectualidade sobre a eficiência do projeto cepecista. Alguns movimentos que surgiram em sintonia com o CPC e, que mesmo antes do golpe já começavam a se posicionar de forma diferenciada, identificaram a necessidade de realizar uma crítica à esquerda num momento tão extremo.

O questionamento da atitude paternalista cepecista e a vontade de trabalhar novas linguagens que pudessem unir experimentação artística e engajamento político marcavam o pensamento que surgia. O artista começava a relativizar a prioridade didática e objetiva do trabalho artístico, assim como sua característica imediatamente conscientizadora. A relação entre produção cultural e militância política aparece com uma nova significação e não é mais tão simples e direta como no período pré-64.

O Cinema Novo ganha importância nesse momento como um dos principais representantes dessa tendência. O movimento, criado na passagem dos anos 50 para os anos 60, era fruto do crescente interesse da juventude intelectualizada pela arte e, mais especificamente, pelo cinema. Ela era influenciada pelas escolas cinematográficas que

tomavam a Europa na época, como por exemplo, a *Nouvelle Vague* tão questionada por Ferreira Gullar. Apesar dos cinemanovistas considerarem os filmes do grupo francês burgueses e pouco comprometidos com uma mudança social, as experiências do cinema de autor europeu contribuíram para a criação de uma nova maneira de fazer cultura no Brasil. À vontade de fazer filmes subjetivos e autorais unia-se uma visão crítica da produção que estava sendo realizada no país.

A Companhia Vera Cruz havia fracassado. A empresa, criada nos anos 50, falhou na tentativa de criar uma indústria cinematográfica no Brasil. Além disso, a produção nacional era dominada pelas chanchadas da Atlântida. Os jovens intelectuais sentiam a necessidade de criar um cinema nacional que carregasse o que acreditavam ser a identidade autêntica do homem e da arte brasileira. Os filmes da Vera Cruz e da Atlântida não eram considerados nacionalistas o suficiente, uma vez que não faziam oposição ao produto estrangeiro com linguagens e conteúdos próprios do país.

Assim como o CPC, o Cinema Novo procurava temas ligados aos problemas do homem simples do povo brasileiro. Aliás, alguns cinemanovistas chegaram a participar das atividades dos centros, mas se afastaram do grupo cepecista por discordarem da simples instrumentalização da arte para o objetivo político. No entanto, algumas questões continuavam pertinentes aos dois lados: a criação de uma cultura nacional-popular contra a cultura vinda de fora e o uso da arte para conscientizar a população. O povo ocupava o lugar de destaque, próprio do romantismo revolucionário descrito por Ridenti. Porém, os cineastas do movimento não estavam dispostos a abrir mão da autonomia estética para alcançarem os seus ideais.

Como citamos, o cinema era visto como o lugar certo para as manifestações artísticas politizadas. Ele conseguia sintetizar inovações estéticas em diversos tipos de linguagens artísticas, seja nas imagens capturadas pelas câmeras, seja na palavra poética dos diálogos. Como Glauber Rocha afirmou em seu programa *Abertura*, da TV Tupi, em 1979, o cinema era “a consciência nacional, é o espelho intelectual, cultural, filosófico da nação”. (RIDENTI, 2000:91) Além disso, teria a capacidade de realmente ir ao público, se tornar popular e assim intervir na realidade brasileira.

Esse ideal de cinema era inspirado nos feitos do *Neo-realismo* italiano. Esse movimento se caracterizava por produções de baixo custo feitas a partir de temas que dominavam a vida da sociedade italiana. Filmes sobre o cotidiano de cidades sob a ocupação

nazista e a tentativa de pequenos grupos de sobreviver a essa situação. As narrativas clássicas, mas com forte conteúdo social, mostravam que cinema poderia ser feito sem dinheiro, sem atores profissionais, sem tecnologia. Bastava ter uma boa idéia e a vontade de filmar.

O acirramento das disputas ideológicas no Brasil fez com que o Cinema Novo despontasse como a auto-crítica da esquerda. Os intelectuais tiveram que repensar a sua opção político-cultural. Tinham que lidar com a impossibilidade de alcançar o público e com o fato de não terem realizado a mobilização popular desejada. Era preciso determinar um plano de ação a partir daquele momento. E a opção escolhida pelo Cinema Novo era firme: a realização de filmes nacionalistas, que revelassem criticamente a realidade do subdesenvolvimento, sem glamourizações. As produções deveriam representar na forma e no conteúdo a especificidade da vivência de um país do Terceiro Mundo e assumir a posição descolonizada frente aos esquemas e fórmulas estrangeiras de sucesso.

Só assim o cinema poderia fugir da lógica comercial alienante e construir uma prática cinematográfica que pudesse servir à desmistificação das massas. Assim como Walter Benjamin, os cinemanovistas acreditavam que o cinema só assumiria seu potencial revolucionário quando se libertasse da produção industrial capitalista. E para tal, trilharam um novo caminho - deixado de lado pelo CPC - que parecia ser a maneira mais consciente de se fazer cinema: a inovação da linguagem.

Era preciso encontrar uma estética própria da realidade brasileira. Não bastava que os filmes tratassem de temas políticos se sua estética não assumisse também o compromisso de ser política. Tudo era significação. Em outras palavras, em maior ou menor grau, o Cinema Novo traz para a cena a tematização e a problematização do meio, furando o cânone da supremacia da narrativa e do conteúdo. Os cineastas do movimento desejavam mostrar que a forma de um filme também é um discurso ideológico, isto é, também transmite valores e posicionamentos políticos. Tendo isso em vista, eles precisavam criar uma estética própria do movimento e do Brasil que representasse sua crítica aos padrões culturais dominantes. Como dizia Glauber Rocha:

No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil. (ROCHA, 1981:17)

O engajamento ganha uma formulação mais rica e complexa. O conteúdo político não pode ser apresentado através de uma lição didática. É preciso ver que a forma também desempenha um papel importante nessa função: a ruptura é ao mesmo tempo política e estética.

Glauber Rocha torna-se o principal criador e propagador dos ideais do Cinema Novo. Seus filmes são marcos da época e produziram uma discussão intensa sobre a produção cinematográfica no Brasil que repercute até hoje. O cineasta acreditava que o cinema era o meio que os intelectuais dispunham para revelar os problemas característicos de um país subdesenvolvido. Era preciso mostrar suas fraquezas mais imediatas: a fome, a escravidão, a miséria que assolavam e ainda assolam grande parte do povo brasileiro. Esses, de acordo com Glauber, são os traços definidores da originalidade da cultura brasileira, que permaneciam incompreendidos pelo resto do mundo. Abordando esses temas de forma verdadeira, com uma linguagem própria à miserabilidade, o Cinema Novo conseguiria transformar tais fraquezas em forças da cultura nacional.

Essa superação só poderia ser realizada por uma estética específica, particular ao povo brasileiro: daí surge a estética da fome. Para Glauber, os filmes de denúncia social não conseguiam mostrar ao mundo a verdadeira miséria do homem e eram vistos como manifestações de um primitivismo terceiro-mundista. A nova estética conseguiria atrair a atenção do resto do mundo através da violência. Filmes fortes, com imagens sujas, superexpostas, que incomodam os olhos de quem vê; personagens desesperados movidos pela fome, capazes de matar e morrer para conseguir sobreviver. A falta de recursos financeiros torna-se uma vantagem: as precariedades técnicas vão ao encontro de uma linguagem brusca, contrária ao ilusionismo cinematográfico das narrativas clássicas. Não são produções agradáveis que cumprem a função do cinema industrial de diversão. São filmes de difícil compreensão, geram mal-estar, e precisam ser vistos e revistos para estimular a reflexão. A realidade específica do povo brasileiro, e do povo latino-americano, encontra sua expressão máxima na violência:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, *a violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 1981:31)

Essa estética revolucionária acompanharia a revolução política e econômica no Brasil. Para Glauber, a libertação no plano material não é completa sem a libertação cultural. Aí estaria o papel dos cinemanovistas: garantir uma revolução nas mentes da população brasileira, através da desmistificação das formas dominantes de cultura. Para isso, os cineastas precisariam conquistar os meios de produção e distribuição cinematográfica. Glauber assume a impossibilidade de se fazer cinema de conscientização dentro da lógica da indústria cultural.

A linguagem escolhida pelo Cinema Novo se opunha ao chamado populismo na arte. Glauber afirma que essa prática se assemelha a de um caudilho que se sente como o pai das classes populares: fazer arte de forma simples para que o povo entenda. No entanto, esse povo não precisa de um artista paternalista. Mesmo determinado pela fome e pela miséria, esse homem é complexo. De forma alguma o artista deve duvidar de sua capacidade de compreensão. Para Glauber, essa postura é ainda mais nociva do que a produção marcada pelas regras do mercado. O populismo mantém o povo em sua alienação, corrobora e naturaliza a submissão da cultura “simples” com relação à cultura elaborada. Ele cultiva o subdesenvolvimento.

O Cinema Novo de Glauber quer reverter essa situação, quer subverter o subdesenvolvimento. Ele deseja transformá-lo na grande capacidade do cinema brasileiro. Se as técnicas de produção são precárias, a partir delas é possível criar linguagem inovadoras, próprias do subdesenvolvimento brasileiro. De principal empecilho à produção nacional a precariedade ascende para a posição de fonte de inspiração dos cinemanovistas. “O problema é criar de suas próprias insuficiências e fazer destas qualidades as bases móveis de um pensamento em progresso.” (ROCHA, 1981:118)

A postura desafiadora de Glauber não ficou livre de críticas vindas dos grupos reconhecidos como populistas. O cerne da polêmica estava justamente na principal criação do Cinema Novo: a inovação formal. Para muitos artistas marcados pelo legado cepecista, esses jovens intelectuais corriam o sério risco de cair na incomunicabilidade. Sua produção seria

muito complexa e cairia num mero experimentalismo estético, mais preocupado com a superação das linguagens do que com a conscientização do povo.

Ambas as críticas – do Cinema Novo ao CPC e vice-versa – revelam a grande contradição dentro dos movimentos ditos revolucionários da época. A questão central colocada é como tocar o povo com uma produção externa a ele, sem que ela peque pelo excesso de didatismo ou de formalismo. A própria problemática de uma produção cultural feita *para* o povo e não *pelo* povo também surge como fator complicador. Algumas criações do Cinema Novo pareciam estar atentas a esses problemas. Elas demonstram uma tomada de consciência do próprio intelectual com relação aos limites impostos por sua origem de classe à ação revolucionária. No entanto, isso não pode se reduzir a uma impossibilidade artística. Pelo contrário, o reconhecimento das particularidades do pertencimento classista pode assumir um sentido criador. E talvez aí resida a originalidade desses artistas que se propuseram a trazer para a discussão a sua prática cultural,

na capacidade que o movimento pôde demonstrar, no interior de um quadro de *possibilidades* políticas de trabalhar radicalmente a zona de atrito que se delineia nas fronteiras da consciência política do intelectual e de sua efetiva e real inscrição no corpo social. Assim, com o Cinema Novo teríamos não uma simples *projeção* da mitologia pequeno-burguesa de esquerda num referente popular, mas uma *problematização* dessa consciência que se manifestaria, mais do que plano dos “conteúdos”, pela sua própria formulação enquanto linguagem cinematográfica. (GONÇALVES; HOLLANDA, 1982: 47)

Uma das manifestações mais expressivas neste sentido é o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. O filme realiza uma reflexão sobre o papel do intelectual na desmistificação das massas, e aponta para as falhas e limitações desse processo. O personagem do poeta Paulo Martins é a representação do intelectual que acredita ser possível mudar o mundo com a sua arte e que, ao se defrontar com a complexidade e castrações características do poder, fica sem rumo, desorientado. Ele não sabe como se posicionar e sua inadequação se transforma em impossibilidade política.

No filme, vemos presentes as figuras que povoaram o cenário político na década de 60: o político populista-nacionalista, o político corrupto-entreguista, o intelectual que se envolve no jogo político, a burguesia nacional alienada e o povo oprimido.

Terra em Transe quer mostrar as ambigüidades inerentes ao processo político da época. O intelectual que se diz defensor dos interesses do povo é o mesmo que o critica e o

reprime, que não o deixa falar por considerá-lo primitivo demais, por acreditar que ele não consegue elaborar seu próprio discurso. Na cena em que Jerônimo, um representante do povo, vai se pronunciar, Paulo tapa a sua boca: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto...Já pensaram Jerônimo no poder?” O homem simples está muito aquém da política e por isso deve ser representado por alguém. Ao revelar essa contradição, Glauber critica todos os intelectuais que se pretenderam porta-vozes da população. Mal eles sabiam que, ao falar pelo povo, acabavam por tomar dele o direito de se expressar.

Paulo desenvolve ao longo do filme a consciência de sua posição de repressor e de que, no limite, o povo e a burguesia nacional nunca poderão se unir por uma mesma causa pelo enorme abismo que existe entre os dois. O objetivo dos militantes revolucionários de esquerda é desconstruído. Com a decepção política, vemos como os princípios do intelectual íntegro são bem flexíveis: Paulo transita entre o compromisso com o povo e seu compromisso de classe. Participa de orgias, reproduz o discurso conservador e alienado burguês e se une ao populismo, vai a passeatas e propõe a resistência armada com o povo.

Num dos momentos mais significativos do filme, Diaz, o político entreguista, fala diretamente com a câmera e pergunta ao espectador: “A luta de classes existe. De que lado você está?” Com essa pergunta, ele mostra a impossibilidade da burguesia de atender às reais demandas do povo. No entanto, como um bom conservador, não admite a chegada do povo ao poder.

Raquel Gerber, em seu livro *O mito da civilização atlântica* (1982), encara o filme de Glauber Rocha como uma síntese de uma parte da história do Brasil. E a partir daí, *Terra em Transe* faria uma previsão do futuro: os anos de silêncio e repressão que estavam por vir, o povo mais calado e passivo do que nunca. A visão da consciência de um poeta-político revendo a história e concluindo sua impotência frente aos fatos. A autora acredita que Glauber faz uma interpretação crítica da realidade e anuncia um novo papel para o cinema: “O cinema deve ser pensado como um instrumento de análise da ciência da história.” (GERBER, 1982:102)

A partir da frase de Raquel Gerber, é possível retornar à questão das possibilidades da produção cinematográfica como meio de transformação e mobilização social. Para os cineastas do Cinema Novo esse era o princípio máximo. Comparados ao cepecistas, eles conseguiram ir além, pois assumiram a importância da linguagem para a ideologia. Retornando ao livro de

Jean-Claude Bernadet, vemos que a linguagem dos documentários que desejavam retratar fielmente a realidade só os afastava do objetivo de libertar o povo. Ela impedia que a voz do outro, do homem popular, tivesse a chance de aparecer.

O Cinema Novo pareceu perceber a limitação do intelectual em representar uma classe que não é a sua ao realizar um exame de consciência como em *Terra em Transe*. Alguns documentaristas também o fizeram inovando nas linguagens, colocando os seus discursos em evidência e refletindo sobre si mesmos. Estes cineastas foram sensíveis o suficiente para fazer uma autocrítica.

No entanto, os filmes que reconheceram esta falha e evidenciaram-se como discurso trabalhando a forma como significação também não foram bem sucedidos em dar voz ao outro. Para Bernadet, a possibilidade do povo se expressar se relaciona com a propriedade dos meios de produção. O autor acredita que este problema nunca foi propriamente tratado pelos intelectuais ligados ao cinema brasileiro.

Falou-se sempre em colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas. Estes preferiram resolver a questão imaginando-se os porta-vozes ou representantes do povo ou até mesmo a expressão da consciência nacional. (BERNADET, 2003: 218)

Unindo essa reflexão à questão da cristalização de uma cultura comandada pelo mercado, os cineastas brasileiros se vêem frente a novos desafios, mesmo sem conseguir superar completamente aqueles que ficaram na década de 1960. A necessidade de se criar uma arte que seja ao mesmo tempo política e participante do circuito da cultura de massa abre um novo momento para o cinema brasileiro, cheio de ambigüidades e contradições.

3 – NOVAS (E TENSAS) RELAÇÕES: CINEMA E POLÍTICA NA ATUALIDADE

“Querer mudar o mundo com o cinema é uma utopia maluca, mas tudo bem, cada um pode ter a sua. Agora, querer mudar o lugar e as pessoas que você está filmando, isso é de uma arrogância e de um autoritarismo absurdos. De toda maneira, para mudar o mundo, é preciso antes conhecê-lo.”

Eduardo Coutinho

Analisar a inserção dos intelectuais e da arte na contemporaneidade é uma tarefa difícil. Trata-se de discutir fenômenos dos quais fazemos parte e, por isso, a clareza e o tempo necessários para a reflexão podem ser comprometidos. Inúmeras são as vozes que tentam dar conta do que está acontecendo no campo da cultura e no seu relacionamento com as causas políticas. Mas o que poderia representar uma facilidade, na verdade, só aumenta a dificuldade em encontrar definições universais, ou pelo menos, pontos de partida comuns. Muitos autores fazem apostas, mas admitem que ainda é necessário esperar o que está por vir para se ter uma definição mais clara do lugar da produção cultural dentro do novo cenário político, social e econômico que se configura. No entanto, alguns consensos podem ser destacados.

3.1 – Intelectuais e arte política na contemporaneidade

Dentre esses consensos, o mais importante para essa discussão, é o papel central que a cultura começou a desenhar nos anos 1960 e consolidou nos dias de hoje. Se a cultura de massa já parecia abrangente naquela época, agora é praticamente totalizante. Ela se tornou o principal elemento representante da sociedade de consumo e, por isso, essencial para compreender a lógica do estágio do capitalismo em que vivemos. Frederic Jameson chama atenção para a urgência de deslocarmos o estudo da cultura para o centro da crítica à ordem sistêmica atual. Em *Reificação, utopia e cultura de massa* (1995), o autor afirma que nunca houve momento histórico tão dominado por signos e mensagens como este. Para ele, tudo é

mediado pela cultura. Tudo nos chega através de imagens, tudo vem aos nossos olhos com a rapidez dos meios de comunicação:

Mesmo a ideologia perdeu em nossa sociedade a sua clareza como preconceito, falsa consciência, opinião prontamente identificável. Nosso racismo aparece completamente misturado com os belos atores negros da TV e dos comerciais, nosso sexismo tem que contornar os novos estereótipos da “liberação feminina” nas séries televisivas. Depois disso, se se quer salientar a primazia do político, assim seja: até que a onipresença da cultura nesta sociedade seja ao menos vagamente sentida, as concepções realistas sobre a natureza e a função da práxis política atual dificilmente poderão ser formuladas. (JAMESON, 1995:23)

O autor defende que outra característica deste momento, conhecido como pós-modernismo, é o turvamento da barreira – construída pelo modernismo – entre a alta cultura e a cultura comercial. A produção estética está amplamente integrada à produção de mercadorias e, sendo assim, responde em diferentes níveis às demandas do mercado. Nesse sentido, a produção do novo se torna uma necessidade econômica e ganha uma posição estrutural. O experimentalismo, próprio da arte erudita moderna, é absorvido pelo sistema e perde, em grande parte, sua característica de resistência.

Jameson mostra que a cultura muda sua função social na atualidade. E diferentemente do que alguns teóricos afirmam, ela não acabou, pelo contrário, se expandiu significativamente por todo o domínio social. Ela não ocupa mais uma posição de relativa autonomia, separada do mundo prático, que reflete os acontecimentos externos ao seu domínio. Na contemporaneidade, a cultura também determina o mundo prático, passando pela economia, pelo poder do Estado e influenciando de forma decisiva as individualidades.

Esse distanciamento crítico que a cultura estabelecia com relação às estruturas da sociedade, na visão de Jameson, é necessário para a atividade de questionamento das esquerdas. No entanto, ele foi abolido. Mesmo as produções culturais de enfretamento e intencionalmente políticas parecem perder força, pois se inserem na nova lógica. No limite, as obras questionadoras são ressemantizadas e aproveitadas pela cultura comercial, pois não conseguem se afastar dela. A situação anunciada pelo teórico se aproxima da análise de Adorno da indústria cultural, uma vez que revela uma realidade tomada pela hegemonia da cultura de massa, mas sem o pessimismo que caracteriza esse autor.

O cenário descrito por Jameson faz parte de um quadro maior de modificações dentro da sociedade. Alguns autores consideram que tais mudanças se inserem numa continuidade ou aprofundamento de determinadas características do modernismo. Para outros, o pós-modernismo pode também ser entendido como uma ruptura com o modernismo, como um momento histórico de crise dos projetos políticos defendidos neste período. O objetivo aqui não é definir precisamente essa etapa do capitalismo, nem analisar como essa transformação se deu, mas somente fornecer uma visão do contexto que influencia a atividade intelectual e, conseqüentemente, a produção artística de hoje.

Jameson afirma que o pós-modernismo correlaciona o surgimento de novas relações culturais com a consolidação de novos aspectos da vida social e com uma nova ordem econômica – marcada pela fluidez, pela fragmentação e pela globalização - “aquilo que muitas vezes se chama, eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional”. (JAMESON, 1993:27)

No chamado “capitalismo tardio”, o papel dos intelectuais críticos também se modifica. Com o fim do modernismo, ou com sua nova configuração, estes atores viram sua capacidade de ação diminuir drasticamente. Immanuel Wallerstein diz que as esquerdas não conseguiram cumprir suas promessas, mesmo quando chegaram ao poder. Elas perceberam que as limitações impostas pelo poder dentro do sistema capitalista superam, muitas vezes, a vontade de transformação. Conseqüentemente, gerou-se um clima de desilusões, um ambiente de descrença na atividade engajada, que marca a atualidade.

Em todo o mundo, o fracasso dos projetos político-culturais resultou num afastamento dos intelectuais antes comprometidos da atividade crítica. Muitos ingressaram na indústria cultural, agora muito mais fortalecida. Ela necessita absorver esses pensadores e artistas para compor seu quadro de produtores culturais.

No Brasil, não foi diferente. O avanço do capitalismo no país, garantido pela modernização conservadora empreendida pela ditadura militar se contrapôs à diluição dos projetos de resistência cultural. A perseguição política – intensificada depois do Ato Institucional nº 5 – foi responsável pela desestruturação de diversos grupos que empreendiam a luta política através da criação artística. A repressão a determinadas expressões culturais e manifestações públicas com a censura foi acompanhada pela intensificação do extermínio e

prisões de integrantes dos movimentos de esquerda. O campo de contestação foi se reduzindo e os espaços para a produção de uma arte crítica tornaram-se mais escassos.

A desmobilização política pela força resultou na desintegração de uma parte importante das organizações dispostas a fazer cultura fora do grande mercado. Muitos militantes da conturbada década de 1960 foram absorvidos pela grande mídia, pois suas possibilidades de atuação fora dela eram cada vez menores. Foi o caso de alguns cineastas ligados ao cinema político que passaram a trabalhar na *Rede Globo*. Essa integração à nova ordem capitalista foi marcada por contradições, como não poderia deixar de ser.

Num meio de comunicação de amplo alcance, os intelectuais conseguiam finalmente direcionar a sua criação para um público popular e extenso. No entanto, para Ridenti, essa possibilidade veio acompanhada de um custo: a perda da liberdade de criação.

Os artistas, a serviço de uma instituição que produzia para as massas, deveriam adaptar suas criações às demandas de mercado e da empresa. A visão do autor deve ser relativizada. Certamente, trabalhar num centro de produção de cultura comercial é uma experiência limitadora, principalmente se comparada com as práticas dentro dos grupos de esquerda. Mas alguns intelectuais, pelo menos num primeiro momento, conseguiram criar obras críticas mesmo fazendo parte de uma das maiores empresas de comunicação do mundo.

Em seu livro, o autor fez inúmeras entrevistas com artistas empregados pela *TV Globo* na época. Alguns acreditavam que a possibilidade de ter uma estrutura para realizar seus projetos e, principalmente, muitos telespectadores para assistir, representava, de certa forma, o objetivo que perseguiram fazendo arte engajada.

Em seu depoimento, Dias Gomes defende sua entrada na *Globo*, pois via na TV a oportunidade de falar com o povo para o qual escrevia peças na época em que fazia teatro popular. Segundo ele, o teatro era visto por uma platéia burguesa, pois o povo não tinha como pagar a entrada. Fazer arte realmente popular, com um público heterogêneo com condições de comprar o seu lazer, só seria possível com uma mudança de regime. Ele reconhece a contradição insolúvel com a qual os intelectuais de deparavam:

Quando a Globo me chama, eu penso: a Globo está me dando uma platéia popular, aquilo que eu sonhei no teatro o tempo todo. Uma platéia que vai de A a Z, desde o intelectual até a cozinheira, o faxineiro e tal. Eu tenho o direito de recusar? Politicamente, estaria correto recusar? Não seria uma estupidez, se estão me dando a platéia? Bom [alguém poderia me dizer], mas você está fazendo isso de dentro de um órgão que apóia o regime. Mas e daí, o que é que

vai ao ar? Não interferem, aquele espaço ali é meu. Quando eu escrevo um livro, ele vai para uma livraria, exposto numa vitrina que tem tudo, tem obras ao lado que são contrárias ao meu pensamento. (GOMES apud RIDENTI, 2000:329)

Dias Gomes também defende que as novelas eram importantes meios de denúncia social e cita exemplos de obras suas que foram televisionadas apesar de questionarem a realidade brasileira.

Outros intelectuais relatam suas experiências na *Globo* e as relações com a instituição como uma questão mais complexa e conflitante. É o caso de Eduardo Coutinho e Renato Tapajós, ambos envolvidos no programa *Globo Repórter*. Coutinho afirma que a participação no programa foi muito importante, pois nele adquiriu um conhecimento que usaria posteriormente para fazer documentários. O cineasta conseguiu identificar algumas brechas no programa constituído de grandes reportagens, sem o peso do jornal diário. Além disso, a censura externa era mais forte do que a interna. Apesar das limitações, Coutinho teve oportunidades para realizar documentários muito ricos. Um exemplo é *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), filme que consegue desafiar a estética e os temas conservadores da linguagem televisiva. Contudo, nas suas falas, o diretor mostra que a possibilidade de se fazer uma arte verdadeiramente engajada, como pretendia na época de CPC, era mais reduzida. Com a abertura política, o controle dentro da própria instituição ficou mais rigoroso, não só sobre o conteúdo, mas também sobre a forma do que era produzido:

A duração dos planos, tudo é uma forma que realmente mata, até quando o conteúdo é interessante, e isso se tornou dominante. Hoje em dia, do ponto de vista formal, o *Globo Repórter* é igual ao *Jornal Nacional*, igual ao *Fantástico*. Então, pasteurizou. [...] Nem precisa mais de diretor agora, tem um diretor para fazer imagem bonita, é o repórter que pergunta. Eu estava lá quando começou isso, daí eu falei: não quero mais. Eu não vou fazer imagem bonita; se eu não falo com a pessoa, pra mim o filme não existe. Eu fiquei lá mais um ano, saí em 1984. Eu acho que hoje não tem solução. (COUTINHO apud RIDENTI, 2000:325)

Renato Tapajós, por sua vez, relatou sua passagem pela equipe de São Paulo do *Globo Repórter*. Ele considerava a censura interna forte, mas assume ter conseguido emplacar alguns programas de crítica social. No entanto, ele relata um episódio que representa exemplarmente as contradições vividas por intelectuais comprometidos dentro de um pilar da indústria cultural brasileira e mundial. Tapajós comparou a bilheteria de um documentário seu chamado *Greve*

de Março (1979) com a audiência de um programa feito na *Globo* sobre animais venenosos. Enquanto o primeiro alcançou 250 mil pessoas, uma marca importante para um filme de mercado independente, o segundo teve 35 milhões de telespectadores. Como conseguir modificar efetivamente a realidade sem ter essa entrada na população? O que adiantaria ficar num lugar que não permite a realização de produções audiovisuais contestadoras, que realmente possam despertar alguma mobilização social contra a ordem estabelecida? O próprio Tapajós se pergunta: “a gente está fazendo filme para 250 mil pessoas, e os caras aqui têm 35 milhões, numa noite. O que nós estamos fazendo?” (TAPAJÓS apud RIDENTI, 2000:326)

Certamente essas perguntas povoaram as mentes dos artistas que se integraram ao mercado cultural brasileiro. Tomar a decisão sobre que caminho seguir, num momento de revisão do papel da esquerda no mundo, é algo complicado. Manter-se no mesmo romantismo revolucionário identificado por Ridenti que se revelou falho e insuficiente para realizar as mudanças propostas? Tentar subverter de dentro a lógica da cultura comercial, se é que isso é possível? Ou se conformar com pequenos espaços e a partir daí produzir algo novo?

Para tentar responder a essas questões, mesmo que não completamente, Ridenti prefere recorrer a Walter Benjamin, em seu texto *O autor como produtor*. Ele destaca a importância de “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível num sentido socialista.” (BENJAMIN apud RIDENTI, 2000:328)

Complementando o pensamento de Ridenti, podemos citar outro trecho do mesmo texto, onde Benjamin afirma que “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária.” (BENJAMIN, 1996:128) Para o teórico alemão, é preciso observar a posição do intelectual no processo produtivo para que seja possível delimitar o seu papel na luta de classes. Ou seja, não basta existir uma vontade de modificação por parte do artista, ele precisa refuncionalizar os instrumentos e relações produtivas de cultura.

Assim como o próprio Benjamin já apontou, a indústria cultural tem inúmeras contradições que podem se configurar em espaços de ação dentro de uma estrutura em princípio totalizadora. Mas é difícil precisar a eficácia de trabalhos transformadores veiculados por meios de comunicação de massa capitalistas. Talvez, para isso, seja necessário realizar

estudos de caso, o que não é a proposta aqui. Queremos demonstrar como a atividade intelectual se deparou com ambigüidades de outra natureza num período de um novo avanço do capitalismo no Brasil e no mundo. Ambigüidades marcadas por uma diminuição do campo de ação crítica, principalmente se comparada ao início da década de 1960, e pela consolidação de uma sociedade de consumo, da qual nem mesmo a arte de contestação consegue escapar. Para Ridenti, nesta lógica, o engajamento dos artistas se transformou em um apoio individual às causas de esquerda, não mais integrado em projetos coletivos de criação de uma cultura nacional-popular. Neste grupo, podem ser incluídos aqueles que encontraram dentro da indústria cultural sua maneira de passar mensagens políticas.

Alguns artistas ainda se mantiveram envolvidos em projetos do que o autor chama de “engajamento orgânico” e que, ao longo do tempo, foram perdendo força. A entrada em cena de novos atores sociais, com a emergência de um novo sindicalismo e de novos partidos políticos, também alterou a função da intelectualidade. A esquerda conquistava governos municipais e estaduais – processo que culminou com a eleição de Lula à presidência da República, em 2002 – ou seja, se adequava à ordem política do país, o que afastava as perspectivas revolucionárias de mudanças profundas a partir de uma posição externa ao poder.

A década de 1990 pode ser vista como o ápice desse processo de esvaziamento dos projetos culturais coletivos de questionamento. Mesmo aqueles que tentaram resistir, acabaram reconhecendo que o discurso contra-hegemônico não poderia mais ocupar o mesmo lugar. Mais uma vez, os meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, vieram contribuir para esse processo. Nesse momento, eles teriam a função de fazer e divulgar as imagens dos movimentos populares. O povo ganha um novo intelectual para falar por ele, mesmo que seja um intelectual inserido numa lógica que não corresponde aos seus objetivos. O relato de Renato Tapajós a Ridenti é esclarecedor:

houve uma banalização da imagem dos movimentos. Até 1985, você encontrava imagens da luta nos filmes do mercado independente. A partir daí, a televisão começou a mostrar essas imagens. Tinha uma pancadaria no campo no Nordeste, a Globo punha no ar – é claro que dentro de sua perspectiva ideológica, mas a imagem estava lá. E aí, eu comecei a desconfiar que, para os movimentos, o fato de ter a imagem é o suficiente. Não interessa se aquela imagem está sendo divulgada dentro de um contexto completamente contrário a seus interesses. (TAPAJÓS apud RIDENTI, 2000:349)

Também as novelas assumem a função de representar uma versão comercial do nacional-popular. A televisão ocupa o lugar da intelectualidade e toma a palavra para falar para e pelo o povo. Ela é o novo porta-voz da coletividade.

Para o cinema, a cristalização da TV como principal meio de comunicação no Brasil teve conseqüências ainda mais profundas, pois acabou “obscurecendo, senão matando, todo um projeto de cinema de registro pela imagem dos próprios movimentos.” (TAPAJÓS apud RIDENTI, 2000:349) Tapajós mais uma vez serve de exemplo à tese de Ridenti. Ele começou a trabalhar com a produção comercial de vídeos, mas esporadicamente se envolvia em projetos ligados aos antigos temas. O engajamento se tornou individual, temporário, entrelaçado com as práticas culturais de mercado.

A trajetória de militantes como Renato Tapajós levanta uma questão essencial para esse trabalho. Qual seria o papel dos intelectuais críticos, da produção artística e, principalmente, do cinema como difusores de um pensamento político hoje em dia? Ainda é possível acreditar que a arte pode atuar significativamente na construção de uma ordem social mais justa?

Alguns autores se mostram firmes na crença da importância do intelectual no questionamento da sociedade. Mas reconhecem que o seu posicionamento terá que se dar de outras formas. Talvez abandonando o romantismo moderno e tirando proveito das novas possibilidades de circulação de informação que, com as novas tecnologias, subvertem os modos de se produzir e transmitir conhecimento. Douglas Kellner acredita no que chama de intelectual público, disposto a atuar na nova esfera pública, expandida pelo desenvolvimento tecnológico, mantendo sua função oposicionista. No entanto, ele não deve mais tomar a palavra, e sim dialogar e participar de debates com diversas vozes.

A visão de Kellner de democratização do discurso político se relaciona diretamente com a descentralização dos meios produtivos. Essas novas tecnologias citadas pelo autor barateiam as produções artísticas – no caso do cinema, o processo digital de captação e edição de imagens abriu oportunidades para que a realização de filmes fosse muito mais acessível. Além disso, o surgimento de mídias comunitárias também permite que a produção não hegemônica ganhe força no cenário cultural. Muitas dessas alternativas foram, em parte, incorporadas pelo mercado, como por exemplo, a iniciativa do grupo *Nós do Cinema*, criado em 2000, que começou como uma oficina de interpretação para cinema direcionada a jovens

de comunidades de baixa renda do Rio de Janeiro Seus atores participaram de filmes profissionais e de minisséries televisivas e hoje o projeto é um centro de criação audiovisual. A cultura feita por grupos oprimidos específicos pode configurar novas maneiras de se fazer política.

Kellner se aproxima da teoria de Benjamin ao defender que o intelectual precisa descobrir usos alternativos das inovações nos meios de comunicação, na maioria das vezes, empregadas na espetacularização das sociedades. Isto é, a utilização desses instrumentos para uma tentativa de esclarecimento social depende da forma como os intelectuais irão aproveitá-los.

Frederic Jameson também especula sobre uma nova arte política, mesmo sem saber se ela é de fato possível. E confirma que a nova produção cultural precisa se adaptar à realidade do pós-modernismo, ou seja, ao espaço mundial do capital multinacional e ainda

realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está hoje neutralizada pela nossa confusão espacial e social. (JAMESON, 1996:79)

Em *Reificação e utopia na cultura de massa*, a análise do autor determina que a arte política deve necessariamente passar pela experiência coletiva dos grupos marginais da vida social do sistema mundial. Apesar de assumir que o capitalismo tardio desmobiliza as organizações politizadas, o autor admite a chance de uma criação artística autêntica, que só poderá ter seus efeitos medidos depois de ter sido colocada em prática, o que para ele ainda não ocorreu.

A partir dessas avaliações, é possível trazer essa discussão para o Brasil, mais propriamente para o cinema brasileiro da atualidade. E tentar pensar como esse cinema se recoloca no contexto que acabamos de descrever. Será que existe uma nova proposta de engajamento dentro da produção cinematográfica? Tal discussão é importante se lembrarmos do papel central que o cinema ocupou na militância política nas décadas de 1960 e 1970. Mesmo com a dificuldade de teorizar sobre fenômenos que nos são contemporâneos, é válido tentar observar as eventuais rupturas e continuidades com relação ao antigo projeto questionador no cinema. Para tal, o trecho final do livro de Ridenti nos serve de inspiração:

Enfim, nesse tema de artistas e intelectuais engajados e noutros assuntos conexos com a esquecida *revolução brasileira*, tem-se caminhado à frente, para trás, em ziguezague, em círculo, com ou sem destino. Não dá tempo para assentar a poeira que se levanta, turvando a visão do caminho, se é que ele existe. Por isso vale a pena pesquisar aspectos culturais e políticos das esquerdas brasileiras – e especular a respeito, fazendo uso da imaginação sociológica. Por que não? (RIDENTI, 2000:363)

3.2 – O cinema ainda pode – ou quer – ser político?

O fim da utopia do cinema brasileiro moderno fez com que essa forma de arte perdesse sua legitimidade como meio revolucionário e transformador do presente através da representação – ou re-apresentação – do país. A produção cinematográfica, em sua maior parte, não tem mais a função de provocar uma reflexão e, conseqüentemente, uma mudança profunda da ordem social, como pretendia anteriormente. Numa sociedade tomada pelas imagens – muitas delas usadas para defesa de interesses de pequenos grupos privilegiados – o filme não é mais visto como o grande crítico da realidade nacional.

Como parte do processo de enfraquecimento da arte política no Brasil, o cinema enfrentou uma grave crise nos anos 1980 e início da década de 1990, que teve seu ápice com a extinção da Embrafilme e da Fundação do Cinema Brasileiro pelo governo Collor. Numa tentativa de reestruturação, a chamada “retomada” veio acompanhada de uma questão que segue o cinema até a hoje, definida por Ismail Xavier como uma crise de representabilidade. Como o cinema deve “falar do mundo hoje?” (XAVIER, 2000:98) A criação cinematográfica vive o problema de repensar seu papel na sociedade para debater de forma criativa assuntos pertinentes ao atual momento histórico.

Muitos filmes contemporâneos ainda não conseguem resolver esse problema e se relacionam de forma reduzida com as temáticas sociais, passando ao largo das questões mais polêmicas como as relações entre linguagem, produção comercial e uma nova abordagem crítica da conjuntura social. Algumas produções do início dos anos 1990 abandonaram de vez a tentativa de se colocar politicamente frente à situação brasileira e se fecharam em posições mais individualistas – consequência direta do período vivido. Outras acreditavam que o debate político poderia ser feito através de linguagens convencionais do espetáculo, se aproximando das formas televisivas.

A própria noção do que é “cinema político” sofreu modificações. Ser político agora não é ser igual ao cinema engajado dos anos de 1960. A atuação política é menos clara, não há lados a escolher. O engajamento pode surgir de formas indiretas, mais vacilantes. Para Ismail Xavier, a produção cinematográfica se coloca timidamente: “Sai de cena um cinema talvez marcado pelo excesso de confiança e entra em cena um cinema na defensiva”. (XAVIER, 2000:121)

De acordo com o autor, alguns filmes tentam retomar a questão nacional com ênfase na memória dos anos 60. Ele cita o exemplo de *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, que reconstrói a fase final da vida do militar que se envolveu na luta armada contra a ditadura. O filme promove uma reflexão sobre a resistência de esquerda na época, mas não se pretende político hoje, ou seja, não discute questões atuais.

Luiz Zanin Oricchio, no livro *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada* (2003), defende que a reflexão política de filmes que retratam um passado de lutas sociais é feita sob o signo da nostalgia. E esta, se mal administrada, pode ser paralisante. Para ele, a recuperação de temas ligados à política do passado – um momento que bem ou mal representou uma fase áurea da esquerda - significa um sentimento de impotência dos cineastas, que falham diante da tarefa de pensar a complexidade da política contemporânea.

Também é importante comentar brevemente aqui produções que apresentam certas continuidades com relação ao cinema engajado dos anos de 1960. Alguns filmes renovam o projeto de “recuperação das raízes” do país, buscando mais uma vez no povo o ideal de identidade brasileira. Marcelo Ridenti aponta o filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, como um bom exemplo de volta à questão nacional-popular. O romantismo pode ser percebido na trajetória de volta para casa do personagem principal. Josué vai contra o fluxo de migração norte-sul para recuperar seu pai, suas origens, ou seja, para encontrar um passado idealizado de vida simples no interior do Nordeste que, apesar de duro e pobre, é verdadeiro e autenticamente brasileiro, diferentemente da opressão homogeneizadora da grande cidade.

O filme tenta de alguma forma retomar um “Brasil genuíno”. Isso fica claro num depoimento do diretor: “Ao contrário do Brasil da indiferença e da impunidade, o filme parte à procura de um outro país. Um país onde um certo humanismo, o afeto e a inocência talvez

ainda sejam possíveis - a frátria.”² O aspecto revolucionário, no entanto, desaparece no novo romantismo. O filme está inserido na lógica da indústria cultural, repetindo clichês anti-urbanos e fórmulas de esperança presentes nas grades produções comerciais.

No entanto, nosso objetivo não é estudar continuidades ou recuperações nostálgicas de uma luta política que não existe mais. A intenção é tentar identificar novos projetos que possam ser considerados políticos por apresentarem propostas inovadoras de representação das camadas populares e não por se pretenderem engajados. Ou seja, é essencial reconhecer que o cinema militante seguidor da fórmula do romantismo revolucionário perdeu em grande parte sua funcionalidade e seu engajamento. A partir daí surge o nosso interesse em abordar a nova produção: observar como o cinema atual pode ser político de uma maneira mais sutil, sem caricaturar e apresentar esquemas simplórios do funcionamento desse complexo e heterogêneo grupo social que chamamos de povo:

Ao contrário do que ocorria nos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia) a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular. Mesmo no documentário. [...] Evitam-se generalizações, a busca dos porquês. Concentra-se na apresentação de um inventário dos imaginários – enfim outra fenomenologia mais regrada – sem se deter no problema da relação entre eles e as condições materiais de existência, sem saltos da experiência imediata para as suas implicações sociais e políticas. É um cinema correlato a uma história das mentalidades, buscando um olhar mais paciente para reconhecer um povo, sem aquele excesso de teoria do passado. (XAVIER, 2000:104)

3. 3 – O cinema de Eduardo Coutinho: para um novo discurso político

Dentro da proposta descrita, a obra do documentarista Eduardo Coutinho se destaca. Não necessariamente como um único paradigma a ser seguido, pois certamente outros cineastas brasileiros têm trazido inovações importantes no campo da representação. Coutinho é eminente nesse estudo por duas razões principais. Ele trabalha com o documentário, forma historicamente ligada às temáticas sociais e muito usada para os objetivos políticos de retratar o povo no passado. O gênero, antes encarado como uma “janela para realidade”, agora tem a própria linguagem problematizada, assim como seus temas. Com isso, chegamos ao segundo ponto de interesse. O cineasta inaugura uma outra maneira de se fazer documentários, dando

² Depoimento de Walter Salles disponível na página http://www.centraldobrasil.com.br/fr_dep_p.htm. Acesso em 07/11/2006.

centralidade às entrevistas e permitindo que a fala do outro apareça para desenhar sua originalidade, e não para se unir a uma voz superior definidora de verdades. Esses aspectos do cinema de Coutinho se tornam ainda mais interessantes quando aliados à forma de documentário que rompe com a tradição e se assume como discurso construído para o espectador.

Outra característica que garante a relevância do cineasta é a sua trajetória na história do cinema brasileiro. Coutinho era ligado ao CPC e sofria muitas influências dos ideais artísticos dos integrantes do Cinema Novo. Estava inserido na lógica de produção da época e foi escolhido para fazer o segundo filme do CPC – *Cabra Marcado para Morrer*. Ele é um intelectual que viveu o momento político-cultural da década de 1960 intensamente e, atualmente, apresenta em seus filmes uma proposta inovadora de abordagem dos temas tidos como políticos. A sua criação cinematográfica passou por uma transformação que acompanhou as mudanças sofridas por essa arte no Brasil e conseguiu tirar daí soluções criativas.

Defendemos que parte da filmografia do documentarista pode ser considerada política dentro do contexto já descrito, isto é, num momento de intensificação da tensão no relacionamento entre arte e política. Essa afirmação é certamente complicada, uma vez que Coutinho não parte do princípio de ser engajado. Muitas vezes, percebemos nele uma vontade na direção contrária, ou seja, de se afastar o máximo possível da postura de intelectual revelador da realidade, emancipador dos oprimidos, que tem uma visão mais clara do mundo. O que sobressai na sua produção é exatamente a disposição de captar o inesperado, de construir juntamente com os personagens novos sentidos sobre a realidade que os cerca. Esse movimento não pode ser confundido com uma intenção de mostrar a “verdade do real”, mas de contribuir para o fim de estereótipos ou idealizações que tenham a prepotência de definir um lugar, uma classe, uma pessoa.

A possibilidade política no cinema de Eduardo Coutinho só pode ser entendida na medida em que o conceito de filme político passa por uma mudança. Na atualidade, ele não precisa forçosamente revelar a opressão e alienação das classes populares e propor uma saída para a transformação. Esse debate já teve seu lugar na história, já levantou problemas importantes e também já falhou em apontar soluções. O interessante, nesse momento, é mostrar os múltiplos discursos do outro. É encarar o povo como um conjunto de

individualidades, contraditórias em si mesmas e na relação com o próximo. É uma oportunidade para que a alteridade entre em cena e se mostre fluída, não-padronizada, repleta de brechas e complexidades que nenhum filme poderia captar por completo, por mais “honesto” que tente ser. Daí, provém uma postura política atualizada, que não pretende resolver o mundo com o cinema, mas reconhece a necessidade de representação daqueles que não têm voz nos meios de comunicação mais difundidos.

As produções do cineasta que nos interessam nesse estudo³ usam a entrevista como meio de descoberta do outro. Elas privilegiam conversas longas, que registram as transformações dos personagens durante as filmagens. O entrevistado faz uso dos diversos discursos que compõem sua personalidade e Coutinho faz questão de mostrá-los em sua edição. As pessoas são vistas como seres intrincados, com vozes contraditórias: ninguém é bom ou mal. No livro *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2004), Consuelo Lins afirma que, para o diretor, o importante é respeitar a fala do outro, mesmo que ela vá de encontro a sua opinião. A intenção é “entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão.” (COUTINHO apud LINS, 2004: 23) Nos documentários clássicos da década de 1960 isso seria impensável. Como já foi mostrado, tais filmes procuravam a fala do outro para corroborar suas hipóteses, normalmente ligadas a noções simplificadoras sobre indivíduo e sociedade. Eduardo Coutinho assume uma postura ética, e ao mesmo tempo política, ao não fazer uso do poder que tem para adaptar discursos às suas convicções pessoais.

Sendo assim, é possível dizer que a polifonia é um elemento constitutivo do cinema do documentarista. Ele dá espaço para que as vozes que compõem os depoimentos dos personagens se manifestem. Ninguém possui uma fala estática, monolítica, que se constrói por si própria. Os discursos se formam no contato com outras referências, mesmo que estas não façam parte da realidade de seus donos constantemente. O teórico russo Mikhail Bakhtin emprega os conceitos de polifonia e dialogismo para compreender os textos culturais. Para ele, todo o texto é repleto de vozes diferentes, contraditórias e complementares. Ele nunca é formado por um único sentido e daí viria a sua riqueza. Além disso, tais textos sempre

³ Como fase da produção do cineasta que interessa ao estudo, consideramos os filmes realizados depois de *Cabra marcado para morrer*, de 1984. Isso não quer dizer que os aspectos descritos sobre essa filmografia específica não estejam presentes em outras produções anteriores de Coutinho. Nesse caso, podemos citar o *Globo Repórter* de 1978, *Theodorico*, *Imperador do Sertão*. Esse programa levanta questões importantes sobre as possibilidades do entrevistado assumir o seu discurso, mesmo que ele seja contrário à opinião do cineasta.

dialogam com outros e nunca podem ser compreendidos isoladamente. Uma obra de arte, por exemplo, não tem um sentido em si mesma. Só quando é relacionada com obras anteriores, posteriores e contemporâneas ela ganha sua significação. No limite, o próprio ser humano é uma multiplicidade de vertentes. Com os documentários de Coutinho vemos exatamente isso. O entrevistado faz um percurso pelas referências que em algum momento da vida o influenciaram e as atualiza com muita criatividade e vitalidade.

Os filmes do documentarista são caracterizados pela preocupação de deixar claras as condições em que foram feitas as imagens, o método adotado para abordar determinado tema. Consuelo Lins chama atenção para o uso de “dispositivos” por Coutinho, “procedimentos de filmagem que [ele] elabora cada vez que se aproxima de um universo social.” (LINS, 2004:12) Essa sinceridade é importante, pois admite o caráter subjetivo e incompleto de qualquer filme. É como se ele desse aos espectadores os instrumentos para que compreendam o ponto de partida do diretor.

Muitos dos temas levantados pela tradição documental brasileira estão presentes na filmografia do cineasta: a favela, o trabalhador operário, a religião, o camponês. Entretanto, Coutinho parte de novos dispositivos, e encara assuntos tão escorregadios sem cair na tipificação característica da produção dos anos 1960. Ele é avesso a generalizações, sempre tentadoras quando falamos do outro, principalmente quando o outro está inserido numa situação que o confere menos poder. Coutinho reconhece esse desnível, e sabe que ele vai sempre existir na relação entre quem é filmado e quem filma.

O fato de modificar elementos da tradição documental não significa que ele os tenha abandonado por completo. Ele os recupera para uma atualização. Para exemplificar isso, é importante destacarmos uma produção chave na carreira do cineasta que, para muitos, foi um divisor de águas na história do documentário brasileiro: *Cabra Marcado para Morrer*, de 1984. A história da realização desse filme já justifica sua presença neste estudo. Ele começou como um projeto do CPC cujo objetivo era realizar um filme de ficção que reconstituísse a história do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, com um elenco de atores camponeses, no interior de Pernambuco. Com o golpe militar de 1964 o filme foi interrompido – aliás, o único no país – e parte do material gravado foi apreendida pelos militares. No entanto, alguns negativos do filme foram salvos, permitindo que Coutinho retomasse o projeto 17 anos depois com um novo objetivo: descobrir o paradeiro dos camponeses que haviam

participado da produção em 64 e realizar um documentário sobre o que ocorrera com eles desde então. Para tal, Coutinho e sua equipe levaram as imagens do *Cabra* inicial para o Nordeste e as usaram para reencontrar os personagens dispersos pela repressão.

O documentário reúne as imagens do primeiro filme com as cenas do segundo. Temos a oportunidade de ver, lado a lado, duas formas completamente diferentes de se retratar um mesmo tema. Os trechos feitos em 1964 estão dentro do padrão de arte revolucionária cepecista. A idealização do camponês como herói mítico contrasta com a nova abordagem, que traz o homem do campo com uma voz própria, muitas vezes talhada pelo sofrimento enfrentado nos tempos de perseguição política. O herói não está mais ali. Vemos pessoas que possuem diferentes discursos sobre a ditadura e a realidade brasileira, fugindo do ideal de líder revolucionário ou lavrador oprimido.

Apesar de ter sido realizado no início da década de 80, o filme já apresenta preocupações existentes em produções atuais. Na verdade, em muitos aspectos, ele as inaugura. Consuelo Lins afirma que ele promove mudanças nas relações entre o documentário, a política e a história do Brasil. Ele retoma um conteúdo típico do cinema que se pretendia modificador da ordem social e o recoloca sem essa pretensão.

Seguindo a avaliação da autora, *Cabra Marcado* pontua questões que serão abordadas ao longo de toda a filmografia de Eduardo Coutinho e do documentário feito no país. Por isso sua importância para essa análise. Ele combina elementos tradicionais, como o uso da narração em off, com abordagens inovadoras, como a metalinguagem. É um símbolo da transição pela qual passava a produção artística no país: ele continuava a refletir sobre temas sociais, mas de forma provocadora, problematizada. A relação clássica entre diretor e personagem é um exemplo: no filme, o diretor aparece em cena, interage o tempo todo com os personagens e assume sua intervenção sobre o que é dito e filmado. De início, já fica claro ao espectador que ele deve levar em consideração um índice de subjetividade para interpretar o que está vendo.

Se pensarmos no longo processo de produção do documentário, essa subjetividade revela-se ainda mais forte. Ao reencontrar os personagens que participaram do primeiro projeto do filme e tentar recuperar aquela e outras histórias, Coutinho mistura suas memórias com as memórias dos camponeses. Ele admite que está lembrando fatos a partir da sua visão de mundo e que isso certamente influenciará na composição do novo *Cabra*.

A auto-reflexividade do filme também permitiu um deslocamento na forma de se fazer documentários. *Cabra marcado* é auto-reflexivo desde seu ponto de partida. Sua proposta é buscar a história de um filme dentro de um outro filme. Ao misturar imagens feitas pelas duas produções – uma em 1964 e outra em 1984 - o diretor assume a metalinguagem. E também força a comparação entre os dois tipos de cinema que se encontram ali.

No entanto, esse aspecto não define por completo o anti-ilusionismo do documentário. Coutinho confronta os personagens com suas imagens do projeto inicial e filma, primordialmente, esse encontro do passado com o presente. As cenas que mostram a projeção do primeiro filme para os camponeses iniciam um processo de reflexão sobre a participação política de cada um. E isso é feito por eles mesmos, ao avaliar sua inserção num projeto político anterior. Alguns parecem saudosos. Outros mostram que estar no filme não fazia parte, necessariamente, de um engajamento. É o caso de João Mariano, que interpretou o papel do líder assassinado. Ele não tinha nenhum envolvimento com as Ligas Camponesas e fez questão de dizer que não estava de acordo com aquele “movimento revolucionário”.

Em *Cabra Marcado para Morrer*, Coutinho revela os processos de produção do seu trabalho ao mostrar a equipe de filmagem em cena, suas intervenções naquela realidade construída a partir daquele momento singular. O cineasta quer evidenciar em que condições seu filme foi produzido, para que os espectadores o percebam como uma criação que, por ser autoral, possui uma impressão profunda das subjetividades do diretor e sua equipe.

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela. ... É importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem ... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema (COUTINHO apud LINS, 2004:44).

Como Consuelo Lins afirma, esse mecanismo já está banalizado hoje. Mostrar a equipe numa produção documental virou praticamente uma regra, usada no sentido oposto ao de Coutinho. Esta marca pode ser vista na atualidade como um índice do real, uma tentativa de imprimir ao documentário uma prova de que o material filmado é a realidade.

Talvez o aspecto mais interessante da auto-reflexividade do filme esteja na possibilidade de acompanharmos as transformações das pessoas em função da filmagem. Caso exemplar é o da personagem principal. Elizabeth Teixeira, mulher do líder camponês assassinado, desconstrói a imagem do trabalhador frágil ao deixar transparecer sua

complexidade ao longo do filme. No livro de Consuelo Lins, vemos o relato da “metamorfose” de Elisabeth. Numa cena primorosa, ela reflete sobre seu próprio discurso. Discorda da maneira como falou num momento anterior, assume que não disse o que seria relevante para o documentarista e pede para falar mais uma vez: “Eu deveria ter começado direitinho, a vida, *como você queria*, de início, como começamos o namoro.” Elisabeth afirma que deveria ter contado como iniciou seu relacionamento com João Pedro Teixeira, *como o cineasta queria*. Ela sabe que ele tem expectativas e que detalhes de sua história são importantes para a compreensão do filme. Essa cena revela que a espontaneidade é questionável; o que se fala frente a uma câmera é sempre planejado. Coutinho a mantém para mostrar como está mais interessado em ouvir o que Elisabeth tem a dizer do que conformar sua fala a uma tese pré-concebida.

A personagem combina falas progressistas com idéias conservadoras ao longo de sua participação no filme. Na cena em que ela se despede do cineasta e sua equipe, ela faz um discurso com uma força política impressionante: “A luta política não pode parar, enquanto se diz, tem fome e salário de miséria, o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhora?” Pouco antes, no mesmo depoimento, Elisabeth agradece ao presidente da época, João Batista Figueiredo, pela abertura política que possibilitou sua saída da clandestinidade: “Mas hoje, nós agradecemos muito o nosso presidente ter concedido essa honra de hoje. Nós já estamos conversando e palestrando e encontrando com os nossos filhos, nossos parentes.” No primeiro encontro entre o cineasta e a personagem ela também agradece ao presidente, mas o faz pressionada pelo filho mais velho. Agora não, Elisabeth está mais solta e, durante uma mesma conversa, elogia o militar que ainda mantém uma ditadura no país para logo depois criticar uma democracia que não garante direitos aos pobres. Ela mistura posturas e revela que não há uma figura de camponês única, apresentada pela primeira versão do projeto. Mais uma vez, o cineasta se interessa igualmente pelas duas falas de Elisabeth, que a retiram do campo da previsibilidade.

Tendo isso em vista, argumentamos que *Cabra Marcado para Morrer* é um filme político. Não por falar da luta camponesa ou de pessoas que foram perseguidas pelo regime civil-militar, mas por ser uma produção que se interessa pelas reflexões dos indivíduos sobre as condições em que vivem. Não importa se eles reproduzem falas tradicionais ou revolucionárias. A intenção não é traçar perfis, mas sim retratos parciais. Fragmentos que

respeitam as especificidades de cada um. O cineasta faz isso evidenciando o caráter ficcional de todo filme, mesmo de um documentário. Com este filme-marco, assinala-se a possibilidade de uma nova relação entre cinema e política, menos óbvia e sempre tensa. Um depoimento de Coutinho é sintomático para definir essa relação, no qual ele afirma que é preciso “evitar de todas as formas resolver a sociedade nos filmes. O cinema não vai resolver o social.” (COUTINHO apud LINS, 2004: 55)

O respeito pela fala alheia passa a ser uma constante nos documentários do cineasta e o que define sua originalidade. Em *Babilônia 2000* (2001) a relação com o outro ganha uma dimensão ainda mais importante. Já no dispositivo de filmagem, apresentado no início do filme, vê-se que essa produção só foi possível porque baseada no discurso de terceiros.

O documentário usa o último dia do ano de 1999 como um recorte num vasto universo: as favelas do Chapéu Mangueira e da Babilônia, situadas no morro da Babilônia. Desse ponto de partida, o filme realiza entrevistas com os moradores do local para saber o que planejam fazer nesse dia e para estimular reflexões acerca de suas vidas.

Pela limitação temporal e econômica, a produção foi realizada por cinco equipes diferentes, compostas por pessoas com opiniões diversas às do autor. O produto final reúne entrevistas feitas pela equipe profissional que estava com o diretor e depoimentos captados pelas câmeras amadoras dirigidas pelos pesquisadores ligados ao projeto de Coutinho. Essa condição confere ao filme um caráter polifônico logo em seu começo; ele é um mosaico de visões sobre as comunidades que vivem no morro da Babilônia, montadas sob a voz dominante do diretor.

Essa relação entre várias vozes, permeada de discursos hegemônicos e de falas de minorias, estrutura todo o filme. É curioso ver como esse princípio de filmagem se estende à lógica dos discursos dos entrevistados: eles também são polifônicos, dinâmicos, mutáveis, e é isso que sobressai em *Babilônia 2000*. As falas dos moradores da favela apresentam traços das falas que circulam na sociedade: a acadêmica, a da classe média, a religiosa, a da consciência política, entre muitas outras. O documentário se interessa por essa diversidade e a expõe para que possamos observá-la.

Em última instância, tal aspecto do filme contribui para que não seja criada uma visão generalizante daqueles que moram em favelas. Essa preocupação é uma marca dos trabalhos do diretor e vai se manifestar em seus filmes de diferentes formas. No caso estudado, ela

aparece na medida em que Coutinho valoriza os discursos criativos dos entrevistados, revelando suas opiniões sobre a vida, repletas de lugares comuns mas também de idéias inovadoras.

Com isso, não queremos defender a inexistência de uma voz hegemônica. Ela com certeza está lá, exercendo constantemente a sua opressão. No entanto, o que *Babilônia 2000* parece mostrar é o convívio entre a linguagem predominante e as pequenas resistências. E que a partir desse diálogo, aspectos importantes podem surgir. Vemos a complexidade dos personagens, que não se deixam definir por estereótipos. Eles refletem sobre a condição em que vivem, têm consciência da visão que a sociedade produz sobre a favela e, o mais importante, sabem que a tendência é a homogeneização e tentam fugir disso. Reconhecer a presença das linguagens minoritárias é um mérito do filme, principalmente em tempos em que a luta política se trava exatamente nesses pequenos espaços, como vimos com Kellner. A maneira de falar pode ser uma forma de resistência – mesmo que não conscientemente. Mostra que os entrevistados de Coutinho, assim como todos nós, querem ter um discurso próprio, cheio de forças e fraquezas. Essas manifestações encontram nas novas mídias terrenos férteis para a sua propagação. Neles, os discursos não precisam ser conformados em moldes pré-concebidos como os da linguagem televisiva, dos documentários clássicos, do rádio, etc. *Babilônia 2000* se aproxima dessas alternativas pois enxerga na fala do outro sua matéria-prima.

É importante lembrar que o objetivo aqui não é dizer que Coutinho é o intelectual com crise de consciência, e por causa disso resolveu “deixar” que os moradores da favela assumissem sua verdadeira voz. Ali está presente uma relação tensa de poder. Coutinho é mais poderoso, ele tem a câmera, faz as perguntas, monta o filme da maneira que achar melhor. Ele não é igual aos entrevistados e sabe disso. No entanto, não adota uma postura paternalista nem vitimizadora. Não quer provar uma hipótese usando trechos das falas das pessoas com quem conversa. Pelo contrário, ele está aberto às transformações de todos frente à câmera e está interessado em divulgá-las – da sua forma, com seus cortes, exercendo o seu poder sobre o produto final que é visto pelos espectadores.

Consuelo Lins descreve em seu livro exemplos da força das falas de personagens do documentário. Alguns revelam uma apurada consciência do processo de filmagem e do que é interessante dizer. Perguntam, no meio dos depoimentos, se estão falando muito alto ou se o

que falaram ficou bom. Um caso emblemático, descrito pela autora, é o de Roseli. No início do contato com a equipe ela reflete sobre a imagem que está sendo produzida: “Você quer pobreza mesmo?”, pergunta, sabendo que essa pobreza muitas vezes pode fazer parte de uma estética, de um conjunto de dados que podem estar intencionalmente colocados numa imagem para significar o “universo do pobre”. A parte mais forte de seu discurso se revela no momento em que ela usa a palavra “meio” para definir a comunidade em que foi criada. “Nós fomos criadas aqui, nós nascemos aqui, nós não somos mais produtos do meio, mas fomos criadas no meio e não esquecemos o meio.” Sobre essa fala, Consuelo Lins afirma:

A entonação que ela dá ao termo e a vivacidade com que o articula fazem com que o sentido da palavra “meio” se exaspere, ganhe novas vibrações, longe de clichês da linguagem acadêmica.[...] Rimos novamente desse jogo de cintura, dessa liberdade; rimos ao constatar que Roseli encontra linhas de fuga em meio à submissão imposta pela linguagem dominante e homogênea. É evidente que foi buscar intuitivamente essa palavra, que sabe pertencer a uma fala mais cultivada, em algum lugar perdido da memória, por causa da entrevista, para nos “impressionar”. (LINS, 2004:134)

Logo depois, Roseli começa a falar sobre a situação do Brasil, sempre de forma bem humorada, e outra pessoa intervém. Zé Roberto, que está sentado na varanda com ela lendo jornal, traça um discurso sobre a globalização, a relação opressora entre países dominantes e dominados, determinante da realidade brasileira. Ele traz para a conversa uma informação presente nos discursos de especialistas, intelectuais, políticos. Em princípio, ela não pertence ao universo da favela. Mas a atualização que Zé Roberto faz desse tema para seus objetivos mostra que “o que conta é o fato deles terem essas referências e se apropriarem delas de modo extremamente original.” (LINS, 2004:134)

Às múltiplas vozes de *Babilônia 2000* – presentes em cada discurso – se opõe o caráter monocórdio dos filmes inspirados pela lógica cepecista. O documentário desloca aspectos políticos definidores da sociedade como, por exemplo, a visão construída sobre as comunidades de favelas. Vemos pessoas marcadas por dificuldades financeiras, pela violência, pelo preconceito, pela dor – o que se encaixa perfeitamente na concepção de “favelado” que povoa as representações desse personagem social. Mas, como quaisquer outros indivíduos no mundo, os moradores do morro da Babilônia também são cheios de alegrias, de bom-humor, de pensamento político e gostam de dividir suas opiniões sobre o ambiente que os cerca. Fátima, a primeira entrevistada do filme, perdeu o filho e o marido, envolvidos no tráfico. Mas

descrevê-la só com essa informação seria injusto. Ela tem uma presença marcante na imagem e discorre sobre diversos assuntos – da época em que foi hippie, passando pela admiração por Janis Joplin e culminando numa teoria do apocalipse. Ela representa um rico mosaico de experiências, um ser complexo.

Nesse momento, nos afastamos dos clichês empobrecedores. A opressão, sem dúvida alguma, define os moradores de uma favela, mas não os determina. E a singularidade do documentário de Eduardo Coutinho reside exatamente aí: em mostrar como todos são elaboradores de discursos, constantemente mutantes, principalmente se situados diante de uma câmera.

Babilônia 2000 certamente não promoverá uma transformação social como aquela pretendida pelas produções dos anos 1960. Nem é essa a intenção do diretor, nem a desse estudo. Mas ao apresentar uma maneira alternativa de se encarar o discurso do outro – indivíduo que, não importa a classe social, cria, inova, pensa – o cineasta caminha pelo terreno político. Ele constrói, mesmo que em pequena escala e num espaço público reduzido, um lugar onde a fala de quem não tem meios próprios de difusão de opinião é ouvida. Ignorar o traço político do filme, seria, de certa forma, ignorar o poder que existe na possibilidade de representar e ser representado nos dias de hoje. O fato de um cineasta se propor a abordar a questão da representação de uma maneira mais complexa significa que ele desafia os padrões de poder estabelecidos. Isso é assumir uma postura política, que aparece de forma intrincada, turva ou até mesmo a contragosto.

A última obra de Coutinho analisada aqui recupera um tema muito caro ao movimento de esquerda tradicional: o operariado. *Peões* (2004) é um documentário que se foca nas experiências de metalúrgicos envolvidos nas históricas greves de 1979 e 80. No entanto, seus personagens não são os grandes heróis do movimento ou aqueles que ganharam notoriedade participando da luta sindical. O cineasta conversou com os anônimos, aqueles que compunham a grande massa de metalúrgicos grevistas. Essas pessoas trazem relatos menos comprometidos ou marcados por interesses políticos atuais. Não precisam, necessariamente, assumir a postura do trabalhador engajado, símbolo de uma época. São indivíduos comuns, que se uniram em defesa de um bem coletivo, mas com diferentes vivências das greves.

O filme fez parte de um projeto proposto por João Moreira Salles, cuja idéia inicial era filmar a campanha política dos dois candidatos do segundo turno das eleições de 2002 – Luís

Inácio Lula da Silva e José Serra. O fato de Coutinho ter sugerido um outro caminho – não acompanhar o segundo candidato e filmar operários que participaram das greves do ABC paulista – revela sua vontade de fazer uma aproximação diferenciada do tema. Empreender uma pesquisa sobre aqueles que, como Lula, fizeram parte do sindicalismo nas décadas de 1970 e 1980, movimento que permitiu a ascensão do líder político.

No Brasil, o fortalecimento do movimento sindical no final dos anos 70 fez parte de um contexto de enfraquecimento do papel do intelectual como representante do povo - não que uma tenha resultado no outro, no entanto foram processos concomitantes. Nesse momento, integrantes das classes populares organizavam um grupo de luta política próprio, diverso do sindicalismo getulista, sobre o qual o governo exercia grande poder. O operário ganha uma importância inédita na história do país.

A singularidade de *Peões* está na reapropriação desse assunto tão significativo para a arte política: o proletário, ator principal de uma revolução social anunciada mas que não se cumpriu. Coutinho faz um deslocamento na medida em que não reforça essa expectativa em relação ao metalúrgico; quer conhecer as diferentes formas de inserção dos entrevistados no movimento sindical. A organização política foi encarada de maneira específica por cada um e influenciou, em maior ou menor grau, suas vidas pessoais. Assim, *Peões* não fala sobre uma classe que teria o potencial de mudar a realidade do país, fala sobre pessoas que, em algum momento de suas vidas, se envolveram numa causa que exigia melhores condições de trabalho para um grupo social.

Coutinho trata de algo com uma grande carga política sem ser político à maneira de outros documentários que também abordaram essa temática. O filme mostra trechos de produções que tentaram retratar as greves no momento em que ocorreram: *ABC da Greve* (1979), de Leon Hirszman, *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós e *Greve* (1979), de João Batista de Andrade. A presença desses filmes marca a diferença de abordagem entre eles e *Peões*. O metalúrgico não compõe mais a massa em torno do líder. Ele tem voz própria e fala sobre diversos assuntos, permeados pelas lembranças das greves. Isso não quer dizer que os outros documentários não sejam importantes. Certamente representam um papel significativo na história dos documentários brasileiros. Só os citamos para ressaltar o aspecto inovador de Coutinho, ao perceber que aquele tipo de filme – essencial para compreendermos o

movimento sindical da época – não poderia ser repetido numa produção na atualidade que se propusesse encarar o tema de uma forma criativa.

Mais uma vez, o diretor faz questão de deixar claro seu método de filmagem. Mas agora, o faz numa cena em que explica aos ex-sindicalistas o objetivo do projeto: filmar as lembranças dos participantes das greves que não ficaram conhecidos, alguns destes que tenham aparecido em fotos ou filmes feitos à época. Seus ouvintes irão ajudá-lo a encontrar tais personagens, reconhecendo-os e dando pistas sobre suas trajetórias, num processo de recuperação de memórias que, em parte, se aproxima de *Cabra Marcado para Morrer*.

Peões ganha relevância nesse estudo pois traz uma variedade de experiências de ex-metalúrgicos que em nenhum momento se encaixam no perfil do proletário revolucionário. Alguns fazem parte de grupos sindicais até hoje. Outros participaram intensamente da luta política mas também sentem orgulho de ter trabalhado na indústria, pois acreditam que só conseguiram uma relativa estabilidade na vida pelos serviços prestados às grandes empresas. Em seu livro, Consuelo Lins aponta para possibilidade de vermos esses dois operários numa mesma pessoa: “o empregado-padrão e o sindicalista digno e destemido”. Ela cita a experiência de Antonio Carlos como exemplo. Ele se orgulha em dizer que só folgou três dias ao longo de um ano para poder acumular dinheiro e comprar uma chácara. Essa postura poderia conotar um metalúrgico “pelego”, alguém que não questionava a exploração fabril. No entanto, ele também fazia parte dos grupos que cobravam melhores condições de trabalho.

Nice, outra metalúrgica, conta que a atuação nos sindicatos fez com que ela perdesse alguns momentos importantes no crescimento dos filhos. Apesar disso, ela não se arrepende de ter participado da luta política dos grevistas, pois acredita que contribuiu para a conquista da liberdade de expressão no país. Com esse depoimento, conhecemos um outro lado da atuação engajada: a difícil conciliação entre vida pública e privada. A experiência de uma sindicalista da época provocou conflitos pessoais, revelando que o engajamento era uma ação muito mais complicada do que poderia parecer à primeira vista.

O filme caminha entre personagens que cultivam o mito do operário, passa por aqueles que participaram das lutas políticas mas que também ressaltam a importância do trabalho na construção de suas vidas e termina num metalúrgico dos dias de hoje. Geraldo mostra como o cotidiano de um operário é ainda mais duro na atualidade. De alguma forma, a experiência do passado é vista com um traço de melancolia, pois, apesar das dificuldades, havia uma causa

clara pela qual lutar. O sindicalismo se desmobiliza na medida em que o trabalho torna-se mais flexível e as vagas diminuem. Para Consuelo Lins, não se trata de dizer que o trabalho na década de 1970 era melhor do que a atual rotina dentro das fábricas, pois cada um deles apresenta diferentes formas de opressão e de contestação:

os trabalhadores souberam inventar linhas de fuga e possibilidades de resistência a um regime cruel e degradante – essa é uma constatação do filme, e não um lamento nostálgico. Cabe agora procurar novas armas no interior do que nos acontece, do mundo em nossa volta. *Peões* talvez nos dê dados sensíveis para isso. (LINS, 2004:186)

Os três filmes de Coutinho recuperados nesse trabalho para exemplificar um novo tipo de cinema político são formas artísticas que conseguiram, de alguma forma, traçar caminhos alternativos. Talvez, a principal qualidade deles esteja na capacidade de mostrar que a realidade é mais complexa do que pode parecer. Eles são produções que conseguem perceber que a questão política não passa pela divisão pura e simples da sociedade entre explorados e exploradores. Ela se estende por uma difícil estrutura social, onde vemos que setores menos abastados são produtores de discursos originais, apesar da opressão. Um camponês, um morador da favela ou um metalúrgico têm vidas marcadas pela visão dominante, no entanto, não são só definidos por isso. Ao terem espaço para se expressar nos filmes de Coutinho, eles deixam transparecer suas diversas faces e vozes.

A postura política que vemos nas produções do documentarista passa pela valorização dessa alteridade e pela negação da redução através de visões simplistas. Os filmes do CPC, apesar de se definirem como representantes do povo, contribuíram para a consolidação das definições conservadoras desse grupo social. Os filmes estudados neste último capítulo são políticos porque não pretendem solucionar o mundo; sabem que a dominação social é um fenômeno extremamente intrincado, que não se dá de forma direta, num percurso claro de cima para baixo.

Nesse sentido, o trabalho de Coutinho recupera Benjamin na sua defesa da possibilidade de se politizar a arte contra a estetização da política. Uma politização do cinema adaptada ao dias de hoje, com suas limitações e oportunidades, mas que consegue encontrar uma brecha no meio da produção documental clássica para retratar o grande tema da arte política do século XX. Uma politização deslocada, sutil, que abandona a criação de

estereótipos e segue para a construção de individualidades, revelando a compreensão do próprio cineasta de que é impossível abraçar o mundo com o seu cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo procurou recuperar momentos significativos do debate entre cinema e transformação social. Partindo de formulações de teóricos que iniciaram os estudos críticos da cultura produzida em massa, refletimos a produção cinematográfica e as interpretações de alguns intelectuais do que significava ser engajado em determinados períodos.

Nesse sentido, foi possível observar que certas conclusões de Theodor Adorno e Walter Benjamin continuam atuais e por isso as usamos de maneira complementar. A dialética negativa de Adorno pode nos trazer uma importante dose de realidade para explicar uma lógica de produção cultural que permanece hegemônica e não dá sinais de grandes modificações até hoje. Mas para tentarmos discutir algo novo, precisamos da capacidade de Benjamin de ver à frente e perceber potenciais, contradições e ambigüidades.

Usando essa capacidade do teórico como ponto de partida, analisamos obras pertencentes a uma época conturbada politicamente, em princípio muito propícia para o surgimento de projetos inovadores. No entanto, o que observamos foi uma tentativa escorregadia de grupos de esquerda que partilharam de uma tendência paternalista na análise da dinâmica social. Outros movimentos do mesmo contexto se propuseram a abordar de forma mais crítica o papel dos intelectuais na produção cinematográfica, visando atingir uma compreensão mais densa da sociedade.

Chegando à contemporaneidade, foram vistas inserções menos óbvias na política. Eduardo Coutinho ganha eminência por lidar com questões relacionadas ao tema, sem, contudo, interpretar o papel de artista engajado – num momento em que o engajamento ainda estava muito carregado dos sentidos criados na década de 1960. O documentarista transita pela arte politizada ao reconhecer a alteridade: seu cinema se foca no discurso do outro, percebido como algo contraditório, com traços conservadores e progressistas. O diretor aborda de maneira singular a fala daqueles que pertencem ao assim chamado povo. Na verdade, seus filmes problematizam esse conceito que usamos para definir indivíduos das classes populares: não há uma homogeneidade, como o termo insinua, mas um conjunto de singularidades, que em determinados momentos reproduz padrões difundidos, mas em outros cria novas formas de expressão.

Mais uma vez, é importante enfatizar que essas reflexões não têm como objetivo responder se o cinema de fato pode transformar a realidade. Resolver problemas criados por

estruturas que estão na raiz do sistema social em que vivemos e que vão muito além da produção artística é um desafio para toda a sociedade, não só para a criação cinematográfica. Uma mudança social significativa necessariamente deve passar por uma mudança estrutural política, econômica e cultural mais ampla. Mas, certamente, ao entrarmos em contato com filmes preocupados em deslocar posicionamentos tradicionais – no conteúdo e na forma – modificamos nosso olhar sobre tais problemas, deslocando também nossa interpretação da tradição.

A partir das idéias discutidas no trabalho podemos identificar outras formas de uma inserção inovadora da arte na política. A produção amadora de filmes, músicas e outras formas artísticas através das novas tecnologias – que tornam a fabricação de cultura mais barata - pode indicar um caminho profícuo, muito pouco estudado até agora. Com essas tecnologias, grupos que tinham o trânsito restrito nas vias de criação artística em larga escala têm agora a chance de fazer trabalhos independentes. Certamente, devemos levar em consideração que isso está longe de ser uma solução para o problema do monopólio dos meios de produção. É essencial lembrar que aqueles com acesso às inovações técnicas estão em número muito reduzido. O mercado cultural ainda é amplamente dominado por produtos provenientes das grandes indústrias.

No entanto, fazendo uma analogia com os filmes de Coutinho, essas são pequenas resistências, tímidas manifestações originais e criativas no meio de um discurso hegemônico. A ampliação das vozes dentro dos meios de comunicação é um aspecto muito recente e deve ser observado com atenção pelas eventuais mudanças que podem provocar. Adotando a perspectiva benjaminiana, poderíamos identificar nesse movimento mais uma tentativa de abrir brechas na indústria cultural e perceber as potencialidades de tecnologias que podem vir a ser usadas num sentido transformador.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. “A Indústria Cultural”. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p. 287-295.

_____.; HORKEHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. Entrevista concedida à revista alemã *Der Spiegel*, nº19, 1969. In: Caderno *Mais!* do Jornal *Folha de S. Paulo*, 31/08/2003, p. 5-7.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

_____. “O autor como produtor”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

BERNADET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial 2004

GARCIA, Estevão. “Cinco vezes favela”. In: *Contracampo: revista de cinema*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/64/cincovezesfavela.htm>. Acesso em 23/10/2006.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HANSEN, Miriam B. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa.R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

JAMESON, Frederic. “O Pós-modernismo e a Sociedade de Consumo”. In: KAPLAN, Ann E. (org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

_____. “Reificação e utopia na cultura de massa”. In: _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. “A lógica cultural do capitalismo tardio”. In: _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

KELLNER, Douglas. “Intelectuais e novas tecnologias”. In: Moraes, Dênis de. *Combates e utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1988.

KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SALLES, Walter. Depoimento sobre o filme *Central do Brasil*. Disponível em http://www.centraldobrasil.com.br/fr_dep_p.htm. Acesso em 7/11/2006.

STRINATI, Dominic. *Cultura Popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999, p.63-87.

XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”. Entrevista concedida à revista *Praga: estudos marxistas*, nº 9. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WALLERSTEIN, Immanuel. “O fim das certezas e os intelectuais comprometidos”. In: Moraes, Dênis de. *Combates e utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

OUTRAS FONTES

Filmografia:

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Cor, 80min. Brasil, 2001.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Cor/PB, 119 min. Brasil, 1964-1984.

CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles. Cor, 112min. Brasil, 1998.

CINCO VEZES FAVELA. Direção: Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges. PB, 91 min. Brasil, 1962.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Cor, 85min. Brasil, 2004.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. PB, 115min. Brasil, 1967.